E-manual de Métrica española

Mgr. Jan Darebný

Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph.D.

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Ústav románských jazyků a literatur

Vytvořeno ve spolupráci se Servisním střediskem pro e-learning na MU
Fakulta informatiky Masarykovy Univerzity, Brno 2016

Tiskový výstup publikace vydané na Elportále MU (http://elportal.cz/)
http://is.muni.cz/elportal/?id=1355960

ISBN 978-80-210-8489-6 (online : HTML)
ISBN 978-80-210-8490-2 (online : ePub)

© 2016 Masarykova univerzita

Obsah

Obsah ... 2
Introducción ... 4
Verso y prosa. Verso y poema. Verso y música ... 5
Acentuación de las palabras españolas ... 8
El metro y ritmo. Los sistemas de versificación ... 10
Metro y ritmo ... 10
Sistemas de versificación ... 13
El cómputo de sílabas ... 17
Sinalefa ... 18
Sinéresis ... 19
Dialefa o hiato ... 20
Diéresis ... 20
Otras licencias ... 21
El acento en el verso español ... 24
Modelos de análisis del ritmo acentual español ... 26
La pausa y el encabalgamiento ... 30
El metro, los metros espanoles ... 36
Introducción comparativa ... 36
Metros españoles ... 37
La rima y otras manifestaciones de la eufonía ... 44
Rima consonante y rima asonante ... 44
Disposición de la rima ... 48
Orquestación verbal ... 49
La estrofa y el poema ... 50
Formas estróficas ... 52
Formas no estróficas ... 57
Formas fijas ... 58
La historia ... 61
La métrica en la Edad Media y en el Renacimiento ... 64
Mester de juglaría ... 64
Mester de clerecía ... 66
Gaya ciencia ... 67

Renacimiento e importación del endecasílabo italiano 68
El modernismo y su renovación del lenguaje poético 70
El verso libre 77
Verso libre y prosa 77
Clasificaciones del verso libre 79
Diccionario 82
Bibliografía 92

Introducción

Es posible que lo primero que se le ocurra al lector de este «manual» sea: ¿por qué leer un texto que trata sobre un tema tan minoritario y técnico como es la métrica, o sea, el recuento de sílabas en el verso? La respuesta no es nada simple. Primero, hay que precisar un poco el término de métrica y las confusiones que hay en cuanto a su uso.

La métrica no consiste solo en el cómputo de sílabas versales. En el ámbito español, se llama así a toda una rama de estudios literarios que se ocupa de

«estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones.»

(Domínguez Caparrós 1993: 15)

Podemos entender estas normas como una idea colectiva de poetas y lectores acerca de cómo componer un verso que suene bien dentro de un sistema de versificación concreto, pero en ningún caso son reglas inviolables. Tómese como ejemplo el verso libre: el poeta que decide violar las normas de una versificación regular no merece ser sancionado. Es decir, no estudiamos las normas para poder calificar si el verso está bien o mal compuesto. Lo hacemos para comprender por qué el poeta optó por la desviación de una regla (y de qué regla) y qué efecto tiene. O por qué otro poeta sigue tan tenazmente algún esquema regular (y qué esquema es).

Como este manual está destinado sobre todo a estudiantes checos o eslovacos, consideramos útil que tenga carácter comparativo. Por eso vamos a hacer unas cuantas digresiones al ámbito checo, porque precisamente el estructuralismo checo es una de las escuelas que más se ha ocupado del tema y de forma bastante fructífera. Hay que advertir que lo que llamamos métrica en la teoría de la literatura española no es lo mismo para los estructuralistas: estos reservan este término para el estudio del metro, oponiéndolo al estudio del ritmo. Se prefiere, pues, hablar de la versología o de la **teoría del verso**.

La teoría del verso moderna se encuentra en la frontera entre la teoría literaria y la lingüística y abarca muchas subdisciplinas: aparte de las dos mencionadas, la métrica –que se dedica a la organización interna del verso o, simplemente, describe «esquemas» que el poeta rellena– y el estudio del ritmo –que se concentra en la variación rítmica dentro del esquema métrico– podemos mencionar también la prosodia, una disciplina que se aprovecha profusamente del aparato teórico de la fonología y que se ocupa de las unidades que en el verso están sujetas a una mayor organización que en la prosa; y el estudio de la estrofa, que se dedica a la composición de versos en conjuntos mayores (estrofas) y su conexión mediante la rima.

El estudioso del verso puede ocuparse de él desde el punto de vista diacrónico, es decir, estudiar la evolución del arte de componer versos en la historia; comparativo, o sea, estudiar el verso de dos o más literaturas nacionales y sus relaciones o la problemática de la traducción; puede interesarse por la manera en que Garcilaso compone sus sonetos y por sus antecedentes italianos, pero también por los efectos sonoros que tienen; puede ocuparse de hacer estadísticas de acentuación de la primera y segunda sílaba en el pentámetro yámbico checo; etcétera, etcétera.

Sin embargo, para no confundir más al lector, trataremos de formular ahora cuál es la meta de este libro: ayudar a entender los principios según los que se componía y compone el verso español y cómo lo hacían los poetas de las diversas escuelas literarias o movimientos; parcialmente, ofrecer una comparación de algunos fenómenos con los análogos en el ámbito checo.

El libro tiene una estructura que sigue el temario de la asignatura Métrica Española impartida en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas (Universidad Masaryk de Brno) y está destinado, en primer lugar, a sus estudiantes. Sin embargo, esperamos que sirva también a otros lectores interesados en la problemática.

Una parte de cada capítulo está reservada a los ejercicios, que pueden ser útiles no solo a la hora de aprender las reglas de versificación o de memorizar los esquemas de algunas estrofas españolas tradicionales, pero que también invitan a pensar y a discutir sobre los problemas versológicos.

Verso y prosa. Verso y poema. Verso y música

La palabra verso proviene del latín, donde «versus» significa 'vuelta'. El término prosa proviene de «prorsus» y tiene valor del habla que se desarrolla sin interrupciones. Creemos que cada individuo alfabetizado sabe que el primer ejemplo de los que se presentan a continuación está escrito en prosa y el segundo, en versos:

> Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían.

(Miguel de Cervantes, El Quijote)

> Sin flores, sin praderías,
> y sin los faunos silvanos,
> sin ninfas, sin dioses vanos,
> sin yerbas, sin aguas frías
> y sin apacibles llanos,
> (…)

(Miguel de Cervantes, poema «Del mismo al mismo»)

Sin embargo, transformemos experimentalmente una parte del primer ejemplo en versos:

> * Las claras fuentes
> y corrientes ríos,
> en magnífica abundancia,
> sabrosas y transparentes
> aguas les ofrecían.

El lector accidental que no sabe que los versos no son nada más que el texto de Cervantes dividido en renglones podría dejarse engañar por la ilusión de que se trata de un poema verdadero compuesto en verso libre. Otro ejemplo:

¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?
Aun no sé determinarme
si tales sucesos son
ilusiones o verdades.

(Calderón de la Barca, *La vida es sueño*)

Si no supiésemos que el ejemplo está sacado de una obra teatral escrita en verso, podríamos aceptar que la siguiente transformación es un texto originalmente escrito en prosa:

* ¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho? Aun no sé determinarme si tales sucesos son ilusiones o verdades.

Es decir, la distribución tipográfica del texto es un criterio bastante convincente para diferenciar entre prosa y verso, pero no vale al cien por cien. Hay que tener en consideración que en la historia de la literatura nos podemos encontrar, por ejemplo, con casos de versos escritos *in continuo*.

El verso y la prosa son, además, **categorías históricas** y **culturales.** Por eso hay que considerar que pueden verse modificadas en distintos momentos y lugares. (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 10)

Lo cierto es que **no** es posible distinguir con seguridad entre prosa y verso en los siguientes niveles:

1. temático: el mismo tema o motivo puede ser expresado tanto en verso, como en prosa;
2. léxico: aunque existe el campo de los poetismos, no podemos decir que un texto compuesto por ellos esté necesariamente en verso; hay versos en los que abundan los prosaismos y hay prosa poética;
3. sintáctico: en el verso muchas veces nos encontramos, por ejemplo, con la inversión, pero no es imposible la aparición de inversiones en prosa;
4. métrico: también en prosa podemos hallar pasajes de texto que coinciden por ejemplo con la norma trocaica; el verso libre, en cambio, no coincide con ningún esquema métrico y eso no quiere decir que no sea verso;
5. rítmico: también en prosa podemos encontrarnos con una repetición regular de las mismas unidades (por ejemplo, los acentos);
6. nivel de la rima: hay prosa rimada y hay versos sin rima.

(Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 10–11)

No obstante, a pesar de todas las dificultades mencionadas, uno sabe distinguir entre las dos modalidades gracias a la experiencia lectora.

En general, podemos decir que:

«El ritmo es el rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético en verso.»

(Domínguez Caparrós 1993: 28)

El verso, pues, está sujeto a la **segmentación rítmica,** mientras que la prosa, a la **segmentación lógico-sintáctica.** En el texto versificado obra el fenómeno que se llama **impulso rítmico** y del que vamos a ocuparnos en el capítulo dedicado al metro y al ritmo.

La diferencia se observa también en el nivel acústico: según Jan Mukařovský, el verso tiene una entonación específica. Dispone de esquema entonacional, pero también de esquema versal, que pueden coincidir o no; de este modo se crea la tensión específica del verso. (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 10)

El verso no implica un poema. Normalmente, el poema es un texto escrito en versos, o bien regulares, o bien libres, pero no necesariamente es así, ya que podemos encontrarnos con muchos ejemplos de poemas en prosa o de prosa poética. Como ilustración sirva un fragmento del poema «La Poesía» de Luis Cernuda:

> En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.

(Luis Cernuda, *Ocnos*)

En último lugar, consideramos importante mencionar que el verso puede tener diferentes fines: 1) Hay poemas destinados solo a la lectura, donde se destaca la forma gráfica u óptica. No es difícil encontrar ejemplos de poesía en la que lo gráfico se pone de relieve muy marcadamente y por otro lado se reduce el efecto acústico. 2) Hay poemas/textos en verso destinados a la recitación, donde la forma gráfica se limita a la segmentación tipográfica de versos en renglones.

A continuación, 3) hay versos destinados al canto, versos cantables. Estos se realizan plenamente solo en relación con la música –aunque no excluyen la recitación–, y no es posible tratarlos con los mismos criterios que el verso destinado a ser «visto» o «recitado». Dice Bělič (1999: 212) que debemos ser prudentes

«al enjuiciar los poemas destinados inicialmente al canto. Al leerlos en voz baja, según la costumbre de hoy, nos inclinamos a veces a juzgar su estructura versal como artísticamente primitiva, pero el supuesto primitivismo de sus versos puede resultar de un error de óptica.»

En resumidas cuentas, el verso es una forma específica de componer textos, una categoría constituida histórica y culturalmente. No es una condición necesaria del poema (hay poemas en prosa). Por otra parte, tampoco hay una equivalencia entre el verso y los modos de expresión literaria (géneros literarios). Aunque se suele asociar el verso con la lírica, puede haber –insistimos– obras líricas no escritas en verso, sino en prosa. Pero es que, además, en verso pueden estar escritas también obras dramáticas (*La vida es sueño*), épicas *(Poema de mio Cid)* o ensayísticas *(Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo)*.

Acentuación de las palabras españolas

El acento es un rasgo fonológico, distintivo, en español. Esto quiere decir que es capaz de distinguir entre significados. Tómense como ejemplos tres palabras: ***cóm**puto, com**pu**to, comput**ó***. Cada una dispone de su propio significado, aunque la única diferencia entre ellas consiste precisamente en la posición del acento.

Comparando la naturaleza del acento español con el checo, el segundo no sirve como rasgo distintivo. Tiene, por otro lado, una función delimitativa, es decir, nos indica, en la cadena del habla, que empieza una nueva palabra. Esto es así porque el acento checo está siempre colocado, en las palabras que tienen dos o más sílabas, en la posición inicial (con excepción de las preposiciones monosílabas primarias: ***na** cestě,* que toman el acento de la primera sílaba de la palabra que sigue). No vamos a profundizar en la problemática de las palabras monosílabas en checo, pero basta con decir que algunas (sobre todo las que tienen su propio significado, autosemánticas) van acentuadas, minetras que otras (sinsemánticas, por ejemplo las conjunciones), no.

El acento checo, pues, no tiene capacidad de distinguir entre significados, pero es **fijo**, por lo que tiene también mucha importancia en el verso, como veremos[1]. En cambio, el acento español es **libre,** puede aparecer en cualquier posición dentro de una palabra**.** En este capítulo vamos a exponer brevemente cómo se acentúan las palabras en español.

Aparte de las palabras acentuadas en español, existen aquellas que no llevan ningún acento en el contexto de la cadena hablada. Tomamos el siguiente resumen, con modificaciones, de Quilis (1978: 20-21):

Las palabras que en español siempre llevan una sílaba acentuada son:

1. El sustantivo: *el **cam**po, el **co**che…*
2. El adjetivo: ***blan**co, **tris**te…*
3. El pronombre tónico: ***tú, él** y no**so**tros, para **mí** y para **ti**…*
4. Los numerales: ***dos, cien** casas, pri**me**ro.* Sin embargo, en un compuesto numeral, el primer elemento no se acentúa: *dos **mil,** cuarenta y **seis**...*
5. El verbo: ***cor**re, can**tar**…*
6. El adverbio: ***mal, mu**cho…*
7. Los adverbios relativos interrogativos: *¿**dón**de…? ¿**quién**…?*

[1] En checo tiene también mucha importancia la cantidad o duración de las vocales *(radí, rádi; drahá, dráha…)*, es un rasgo fonológico, pero paradójicamente no es fundamental para el verso silabotónico checo; la cantidad era la base del antiguo verso grecolatino, llamado verso de cantidad. Hablaremos de él en mayor profundidad en el capítulo sobre los sistemas de versificación.

Las palabras que en español no llevan acento son:

1. El artículo determinado: *el, la…*
2. La preposición: *por, para, en…*
3. La conjunción: *ni el perro, ni el gato.*
4. El primer elemento de los numerales compuestos.
5. Los pronombres átonos: *se lo dije.*
6. Los adjetivos posesivos apocopados: *mi padre.*
7. Los adverbios relativos cuando no funcionan como interrogativos: *lo dejé donde lo vi.*

Las palabras que en español llevan dos acentos son:

Se trata de una excepción; tan solo un grupo de palabras, los llamados adverbios en –mente, poseen dos sílabas tónicas: mise**ra**ble**men**te, **so**la**men**te.

A continuación describimos cómo se acentúan las palabras españolas, aunque se supone que, si leéis este texto, ya lo sabéis: si la palabra lleva una tilde, esta marca la posición del acento: ***á**rbol, can**táis**, **pá**ramo.* Otra cosa es el acento diacrítico que distingue entre significados en pares de palabras como *si – sí, mi – mí.*

Si la palabra no lleva tilde, se acentúa según su final: cuando termina con una vocal, *n* o *s,* el acento está en la penúltima sílaba: ***ma**dre, home**na**je, can**ta**ba.* Cuando termina con una consonante, el acento ocupa la última sílaba: *can**tar**, can**tad,** universi**dad.***

Según el lugar que ocupa el acento, clasificamos las palabras de la siguiente manera:

1. Oxítonas (o agudas), el acento está en la última sílaba: *can**tar,** can**táis,** reu**nión.***
2. Paroxítonas (o llanas), el acento está en la penúltima sílaba: ***ma**dre*, *can**ta**ba*, ***ár**bol.*
3. Proparoxítonas (o esdrújulas), el acento está en la antepenúltima sílaba; siempre lleva tilde: *proparo**xí**tona*, ***cán**taro*, ***dá**melo.*
4. Superproparoxítona, el acento está en la cuarta sílaba desde el final. En español no nos encontramos a menudo con este tipo de palabras y menos en la poesía: ***dí**gamelo*, *reco**gié**ndoselo.*

Volveremos a ver esta clasificación en el capítulo dedicado al recuento de sílabas.

El metro y ritmo. Los sistemas de versificación

Metro y ritmo

El metro y el ritmo son dos conceptos opuestos. Ya sabemos que el ritmo es el rasgo dominante en el verso, puesto que el verso está sujeto a la segmentación rítmica, a diferencia de la prosa (segmentación lógico-sintáctica). A continuación, por tanto, vamos a profundizar en la noción del ritmo.

El hombre se dio cuenta del ritmo ya en épocas muy remotas, observando la naturaleza. Fueron experiencias repetidas en el fondo de la continuidad temporal. Muchos procesos biológicos tienen ritmo, se repiten en el tiempo: hay ritmos cardíacos, hepáticos, cerebrales, etc. También las manifestaciones de la naturaleza alrededor del hombre son rítmicas: la lluvia, la salida y puesta del sol, el paso de las estaciones del año, etc. (López Estrada 1974: 26-27) Estos procesos naturales condicionan otro tipo de ritmo, el de la actividad humana: Karl Bücher, en su trabajo clásico *Arbeit und Rhytmus* (1897), asocia el ritmo humano con el del trabajo: el martillar del herrero, el batir de la mantequilla o el andar o cabalgar en grupo. (Spang 1983: 108)

En las culturas preindustriales la gente se acompañaba durante el trabajo con canciones. Estas nacieron probablemente de las interjecciones que servían precisamente para dar ritmo y así coordinar la labor colectiva. Tales interjecciones podemos hallarlas también en la lengua de hoy: «¡ea, vamos!» (Bělič 1999: 75-76); o en checo: «hej, rup!»

Sobre la base de los ritmos naturales y los de la actividad humana (el trabajo) surge, pues, el ritmo estético: el ritmo natural se convierte en el cultural. Ahora nos limitamos solo al ritmo poético, que se basa en el de la lengua, invento del hombre: es uno de los ritmos culturales.

Según Benedetto Croce,

«el universo se caracteriza por la ritmización de los fenómenos y el poeta, al crear, siente el ritmo del universo y lo hace entrar en las configuraciones poéticas.»

Otros pensadores (Coleridge, por ejemplo) dicen que el poeta ordena el universo –que se le presenta como caos– ritmizándolo. (Spang 1983: 108) Sea como sea, el ritmo estético es placentero y forma parte de la comunicación humana.

Dice Henríquez Urreña:

«El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como "agrupación de sonidos", obedece solo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series, las unidades pueden ser semejantes y desemejantes.»

(Domínguez Caparrós 1993: 40)

La repetición, pues, es la esencia del ritmo y del verso.

Así que el lector u oyente empieza a percibir el ritmo cuando **se repite** algún elemento. Generalmente, suele tratarse de un elemento acústico. En el caso del español es el número de sílabas, el acento, la pausa, y, cuando están presentes, la rima y la estrofa. Pero también puede haber repeticiones semánticas de motivos. En ella se basa, por ejemplo, el verso de la Biblia (versificación paralelística).

Pasemos ahora a la definición del término **metro.** Podemos relacionarlo con el ritmo a través de los conceptos presentados por los formalistas rusos: **impulso métrico** y **espera (expectativa) frustrada.** El metro es un molde, un esquema creado por el poeta o surgido de una tradición literaria. En una situación extrema, si el autor obedeciera al metro cien por cien, los elementos rítmicos se repetirían siempre en el mismo lugar del verso. El impulso métrico es la ilusión acústica de que se va a repetir el mismo esquema rítmico que hemos oído en el verso precedente. Cuando no es así, ocurre el momento de la espera frustrada, que sirve para actualizar el ritmo, para hacerlo menos mecánico.

Ejemplo:

> Iba la noche empezando;
> el día iba oscureciendo;
> cuando en un árbol robusto
> medio destroncado y seco,
> graznó un cuervo enorme echado
> en unos grietosos huecos;
> sus ojos fosforescentes,
> su corvo pico entreabierto.

(Rubén Darío)

Este poema es un fragmento de un romance, que consta de versos octosílabos, es decir, de ocho sílabas. El impulso métrico, que funciona de manera progresiva, nos dice al leer el primer verso que es probable que el segundo tenga la misma medida. Efectivamente es así y los demás versos siguen también con sus ocho sílabas. En cada verso par hay una asonancia: es un tipo de rima que consiste en repetir solo las vocales, en nuestro caso son *e* y *o* (*oscureci**e**nd**o**, s**e**c**o**…)* Para el oído checo tal rima es poco perceptible, pero en la literatura española es bastante corriente. El impulso se establece bien cuando el lector percibe que se trata de un romance, o bien (si no lo sabe), después de repetirse la asonancia en el cuarto verso.

Otro ejemplo:

> Oh, qué riego de tierra,
> Olorosa y mojada,
> Qué lluvia – ¡y qué ceguera! – de luceros
> En mi frente, en mis ojos.

(J. R. Jiménez)

Los dos primeros versos despiertan un impulso métrico heptasílabo (verso de siete sílabas), así que el lector espera lo mismo también en el tercer verso, que es, sin embargo, endecasílabo. Además, los dos primeros versos tienen una acentuación regular siempre en la tercera sílaba del pie (que se llama anapesto), mientras que el tercero tiene una acentuación diferente; el tercer verso, pues, provoca en el lector el momento de la expectativa frustrada.

Entonces tenemos dos polos hipotéticos: por un lado, el de un verso completamente regular donde todos los elementos se repiten siempre en el mismo lugar: tal poema sería muy aburrido y monótono. Por otro lado, el polo opuesto podría ser un verso libre sin regularidad alguna (aunque también el ritmo de verso libre está regido normalmente por alguna repetición, por ejemplo la entonación…). La belleza de la mejor poesía consiste, entre otras cosas, precisamente en el equilibrio entre el orden y el caos.

Roman Jakobson trabaja también con el momento receptivo del texto: presenta los conceptos de **modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución** y **ejemplo de ejecución.**

- El modelo de verso es exactamente lo que hemos llamado metro, también se denomina patrón métrico o norma métrica. En otras palabras, «es la estructura de las constantes de una forma métrica.»

- El ejemplo de verso es una realización rítmica concreta del esquema métrico. El poeta tiene muchas posibilidades al componer un verso que obedezca a un metro: por ejemplo en el campo del endecasílabo español (que tiene 11 sílabas) puede operar con diferentes distribuciones de acentos, pausas etc. Si todos los versos en un poema tuvieran la misma realización rítmica, serían bastante monótonos y aburridos.

- El modelo de ejecución es una idea del lector de cómo interpretar en voz alta el poema. Esta idea está dictada por el metro. En el caso extremo de la escansión, la recitación se acercaría al modelo de ejecución, pero esto no es muy deseable.

- El ejemplo de ejecución, por fin, es una interpretación concreta del poema por el lector.

(Domínguez Caparrós 1993: 42)

Veamos esta división aplicada al siguiente poema de José Martí. En el fragmento nos encontramos con cuatro versos de once sílabas: modelo de verso –o metro– endecasílabo. En uno de ellos, la distribución de las pausas y los acentos es distinta, es decir, cada uno de ellos presenta un ejemplo de verso distinto.

La diferencia entre el modelo y el ejemplo de ejecución subyace a muchos problemas de la métrica, por ejemplo, el encabalgamiento, que es un desajuste entre la pausa sintáctica y la versal. En otras palabras, el encabalgamiento surge cuando en el final del verso queda la frase inacabada y continúa en el verso siguiente. ¿Cómo recitar este verso? ¿Con la pausa en el final, que sin embargo altera la unidad de la frase, o sin ella, alterando la división entre los versos? El ejemplo de ejecución depende de la elección que haga el lector o recitador de cómo interpretar el encabalgamiento.

> Odio el mar, sólo hermoso cuando gime
> Del barco domador bajo la hendente
> Quilla, y como fantástico demonio,
> De un manto negro colosal tapado,
> (…)

(José Martí)

Entre los versos primero y segundo, y segundo y tercero nos encontramos con el encabalgamiento. El lector del poema puede elegir si destaca la pausa al final del verso o si lee las frases sin romperlas. Entre los versos tercero y cuarto ya vemos que la pausa versal coincide con la sintaxis.

Sistemas de versificación

Según los estructuralistas, la lengua es el material del verso. Cada lengua dispone de ciertas características prosódicas. ¿Qué es la prosodia? Dicho brevemente, es una disciplina que estudia rasgos fónicos suprasegmentales como son el acento y la cantidad (duración de las sílabas), las pausas o la entonación.

La poética de cada lengua elige los rasgos que están presentes en su sistema prosódico y que luego van a formar su sistema de versificación repitiéndose según algún esquema. Esta formación está sometida a un desarrollo continuo: por ejemplo, en una época, un rasgo fónico se puede considerar relevante para la versificación y en otra época, no. Además, y es importante esta objeción, en una misma lengua y literatura pueden convivir varios sistemas a la vez.

Los rasgos en los que se basan los sistemas de versificación son, pues, de carácter fónico, pero también los rasgos de naturaleza semántica pueden generar ritmo. El sistema que se basa en el paralelismo de ideas es el propio de los versículos de la Biblia. Se llama **sistema paralelístico** y, en él, un verso se divide en dos partes, entre las cuales hay una relación sinonímica o antitética.

> Los cielos cuentan la gloria de Dios,
> Y el firmamento anuncia la obra de sus manos.

(sinonímico)

> Ellos flaquean y caen,
> Mas nosotros nos levantamos, y estamos en pie.
> (…)

(antitético)

El verso libre también puede trabajar con el paralelismo. Por ejemplo, Walt Whitman empezó a utilizarlo inspirándose directamente en el verso de la Biblia.

El resto de los sistemas se basan en los rasgos fónicos de la lengua. El **cuantitativo** trabaja con la cantidad de la sílaba. Para ello es necesario que la lengua disponga de la diferencia fonológica entre las sílabas largas y breves. Por ejemplo, en checo existe tal distinción: véase como ejemplo la diferencia entre las palabras *dráha* y *drahá*. Efectivamente, en la época del Resurgimiento Nacional hubo tentativas de introducir el sistema cuantitativo en la poesía checa, pero tuvieron poco éxito. Se ve, por tanto, que no todos los rasgos fonológicos pertinentes de una lengua concreta forman parte

necesariamente de su sistema versificatorio. En el sistema de versificación checo, que es preferentemente silabotónico, la cantidad sirve solo para matizar el verso.

Sin embargo, el sistema cuantitativo se impuso en el griego y en el latín clásicos. A la cantidad se unió el principio silábico y surgieron los llamados pies métricos. Existen muchos más, pero mencionaremos solo los más importantes.

Los pies de dos tiempos (de dos sílabas) son:

- el troqueo, que consta de una sílaba larga y otra breve (–U),
- el yambo, de breve y larga (U–).

Los de tres tiempos son:

- el dáctilo, de larga – breve – breve (–UU),
- el anfíbraco, de breve – larga – breve (U–U),
- el anapesto, de breve – breve – larga (UU–).

Por lo tanto, dentro del sistema cuantitativo obervamos en el primer nivel la alternancia de sílabas largas y breves formando pies; en el segundo nivel, la sucesión de los pies; en el tercer nivel tenemos un metro concreto que se basa precisamente en dicha sucesión: por eso hablamos, por ejemplo, de trímetro (de tres pies), tetrámetro (cuatro), pentámetro (cinco) o hexámetro (seis). El hexámetro dactílico es una sucesión de seis dáctilos; el tetrámetro trocaico, de cuatro pies trocaicos.

Los sistemas cuantitativos clásicos son mucho más complicados de lo que hemos mencionado aquí. Lo que es importante para nosotros es que los pies métricos se impusieron también en el sistema silabotónico, pero con la diferencia de que no se considera fundamental la cantidad o duración de las sílabas, sino su acentuación.

El **sistema tónico** (o acentual) se basa en la diferencia entre las sílabas tónicas y átonas, pero sin tomar en cuenta el número de sílabas. Así que lo fundamental es el número de acentos por verso entre los cuales hay varias sílabas inacentuadas, de número indefinido. En las lenguas germánicas primitivas predominaba este sistema en el que también tenía un papel importante la llamada aliteración. Estas lenguas germánicas, concretamente el sustrato visigodo, tuvieron influencia asimismo en la cultura hispánica. Se ve en la versificación gallego-portuguesa:

Meu maridiño foise por probe,	–UU–U : –UU–U
Deixou un fillo, topou dezanove.	U–U–U : U–UU–U

(ejemplo sacado de Paraíso 2000: 37)

Vemos que cada parte (hemistiquio) de estos dos versos tiene dos sílabas acentuadas y entre ellas se encuentra una pausa (cesura). El número y la distribución de las inacentuadas varía (en el último hemistiquio hay cuatro, en el resto tres). En el manual de Paraíso 2000 se menciona también la

versificación de cláusulas como parte de la acentual, pero es más bien un subtipo de la versificación silabotónica que la autora deja aparte.

El **sistema silábico** tiene como base el número de sílabas por verso sin importar si estas son acentuadas o inacentuadas. Se trata de la versificación principal española[2]. Y, eso sobre, todo en los metros breves o de arte menor, de hasta ocho sílabas. Por ejemplo, el romance, forma española por excelencia, consta de versos octosílabos, de ocho sílabas. La distribución de acentos puede variar, es cuestión del ritmo en el nivel estilístico, pero no del metro, de la norma.

CASANDRA	No **ven**go **so**la, que **fue**ra	8
	cosa impo**si**ble. No **le**jos	8
	el mar**qués** Gon**za**ga **que**da,	8
	a quien pe**dí** me de**ja**se,	8
	(…)	

(Lope de Vega, *El castigo sin venganza*)

En el ejemplo podemos observar que el primer verso tiene acentuadas las sílabas 2, 4 y 7; el segundo, 1, 4 y 7; el tercero, 3, 5 y 7 y el último, 4 y 7. Tal distribución acentual sonaría en checo, cuyo sistema es silabotónico, como arrítmica.

Además de en el verso español, la versificación silábica predomina también en el verso francés o en el polaco.

En el **sistema silabotónico** lo importante es el número de sílabas, pero también y ante todo la distribución de los acentos. El checo, el inglés, el alemán o el ruso comparten esta versificación, aunque cada uno tiene tendencias diferentes. Mientras que el checo se acerca al silabismo, el inglés tiene mucho más en común con el tonismo.

Mně z **dlou**hých **dív**čích **vla**sů
sám **A**mor **stru**nu **splet**,
bych **zpí**val s **lás**kou **krá**su,
jež v **klí**nu **dr**ží **svět**.

(Jaroslav Vrchlický)

En el fragmento de este poema checo vemos que el acento cae siempre en las sílabas pares: es, por tanto, un verso yámbico. También la medida silábica tiene su relevancia, aunque el verso primero y el tercero tienen siete sílabas y el segundo y el cuarto, solo seis: los de siete sílabas son en este caso las llamadas variantes femeninas, los de seis, masculinas. Se consideran como variedades del mismo metro yámbico.[3]

Según el hispanista Emil Volek (2006: 52–55), en español también existen géneros y movimientos poéticos en los cuales se imponen diferentes tipos de silabotonismo:

[2] Aún así, hay que recordar que el silabismo español no es puro, tiende al silabotonismo.

[3] Los nombres de los pies acentuales provienen de la versificación cuantitativa latina: la sílaba acentuada sustituye la sílaba larga latina, la sílaba inacentuada sustituye la breve latina.

1. El verso de arte mayor de Juan de Mena: es el verso de doce sílabas, cada uno de dos partes (6 – 6), compuestas de dos pies anfibráquicos.

> Mas **bien** aca**ta**da – tu **va**ria mu**dan**za
> Por **ley** te go**vier**nas, – ma**guer** discre**pan**te,

(Juan de Mena)

2. En el Modernismo español, nos encontramos con la llamada versificación de cláusulas, que Paraíso considera de sistema acentual, pero según Volek es un subtipo del sistema silabotónico: el verso es una sucesión de pies métricos, pero su número es indefinido:

> **U**na **no**che,
> **U**na **no**che **to**da **lle**na de mur**mu**llos, de per**fu**mes y de **mú**sicas de **ä**las;

(José Asunción Silva)

El poema se basa en los segmentos de cuatro sílabas presididos por un acento de mayor relieve en la tercera (-U-U o UU-U) con la cadencia trocaica (porque el acento está en las sílabas impares).

3. El verso de arte mayor de tipo italiano, que es silabotónico asimétrico. No es una sucesión regular de pies, pero la distribución de los acentos está impuesta por unas leyes especiales. Ahora no vamos a entrar en detalle en este problema, lo vamos a ver más detalladamente en el capítulo dedicado a los metros españoles.

El **sistema de versificación libre** no se basa en ninguno de los rasgos fónicos mencionados arriba, pero puede aprovecharse de algunos. Sobre todo la entonación o el paralelismo tienen mucha importancia en esta versificación. En la mayoría de las poesías europeas, el verso libre domina a lo largo del siglo XX y XXI.

Hemos visto que en español conviven varios sistemas de versificación a la vez, lo mismo que en la poesía de otras lenguas. Esta convivencia es normal. En alguna época puede predominar un tipo sobre otro, las tendencias se hacen más o menos fuertes. Las escuelas poéticas y los poetas mismos tratan de renovar su expresión y de este modo la versificación se va desarrollando.

El cómputo de sílabas

Como el sistema de versificación español se basa en el número de sílabas como factor constituyente, es muy importante saber cómo se cuentan las sílabas métricas. Una cosa es la norma fonológica española y otra es la convención métrica, como veremos. Como dice Domínguez Caparrós:

«la sílaba métrica muy frecuentemente no coincide con la sílaba producto del análisis fonológico, y sí con la del análisis fonético»

(Domínguez Caparrós 1993: 65)

Con esto quiere decir que el cómputo de sílabas en español refleja la pronunciación natural.

Por otro lado, hay que contar con las llamadas licencias métricas que permiten al poeta modificar el número de sílabas de una palabra mediante recursos convencionales para que esta «quepa» en el metro. Como ejemplo podemos citar este verso:

> Poeta ilustre, o al menos magnifico

(Miguel de Cervantes)

Las sílabas fonológicas son 14, pero las métricas solo 11, es un verso endecasílabo. Vamos a ver por qué es así.

Primero, tanto en la norma fonológica como en la convención métrica es necesario contar con los diptongos y triptongos:

- Cuando se unen las semiconsonantes o semivocales *i*, *u* entre sí o con las vocales *a*, *e*, *o*, surge un diptongo: *ciudad, cuidado, piadoso, pie, puedes…* El diptongo es, a todos los efectos, una sola sílaba.
- Cuando la *u* o *i* es acentuada, sin embargo, surge un hiato, que se cuenta como dos sílabas: *venía, baúl…,* pero si el acento lo lleva la vocal abierta, se mantiene el diptongo: *habláis.*
- En español también hay triptongos: *iai, iei, uai, uei: asociáis, guay…*

Ahora bien, para poder contar correctamente las sílabas según la convención métrica española es preciso conocer las **licencias métricas.** Algunos teóricos se abstienen de llamarlas así, porque por ejemplo la sinalefa es natural en la pronunciación española. A pesar de ello, para simplificar las cosas, denominaremos así el grupo de fenómenos que influyen en el cómputo silábico de alguna manera.

En el ejemplo citado más arriba hay una sinéresis y dos sinalefas. Además, la acentuación de la palabra *magnífico* resulta modificada de manera que se convierte en paroxítona, pero las licencias de acento serán objeto de estudio en el siguiente capítulo.

Sinalefa

«Es la reunión, en una sílaba, de dos o más vocales contiguas que pertenecen a palabras distintas»

(Domínguez Caparrós 1993: 65)

Es cosa natural en la pronunciación castellana. Las vocales que se unen en sinalefa pueden ser distintas o idénticas. No son solo las que forman los diptongos, pueden unirse también por ejemplo la *o* con la *e* o la *a* con la *o,* que en el caso del análisis fonológico formarían parte de dos sílabas distintas.

> en rueda **a o** riel fun**de el** herre**ro el** hierro

(José Martí)

En este verso del poema «Copa con alas», de Martí, contamos 14 sílabas fonológicas, incluyendo tres diptongos (*rueda, riel, hierro)*, pero métricamente tenemos que tomar en cuenta tres sinalefas que ajustan la medida silábica al número 11.

Además, pueden ir en unión tres vocales, pero solo en cadena desde la más cerrada a la más abierta (p. ej. *i-e-a*) o desde la más abierta a la más cerrada (p. ej. *a-e-u*); o la más abierta tiene que estar en el centro (p. ej. *i-a-u*). No pueden ir en sinalefa por ejemplo *a-i-e,* porque en el centro está la vocal más cerrada, *i.* Cuando una de las vocales en la sinalefa de tres elementos es una conjunción *e* o *u,* la sinalefa se considera como violenta, pero es posible.

> Las fuerzas, Peregrino celebrado,
> afrentará del tiem**po y** del olvido
> el libro que, por tu**yo, ha** merecido
> ser del u**no y** del otro respetado.

(Francisco de Quevedo)

En el ejemplo podemos observar tres sinalefas: la primera y la tercera (*tiempo + y*; *uno + y*) son normales. En la segunda (*tuyo + ha*) van en sinalefa las vocales separadas por pausa ortográfica, lo que es también normal, pero no se trata ya de una sinalefa natural, sino métrica. Este tipo de sinalefa es una licencia métrica.

Como la *h* no se pronuncia en castellano, también en los casos como *mi hijo* la sinalefa ocurre. Sin embargo, en los versos antiguos, hasta el siglo XVI, tiene que considerarse como pronunciada con aspiración en palabras de origen latino:

> cubra de nieve la hermosa cumbre
> por no hacer mudanza en su costumbre.

(Garcilaso de la Vega)

Las palabras *hermosa* y *hacer* proceden de *formosa* y *facere* latinas, así que tienen que contarse sin sinalefa, debido a que las haches se consideran como consonantes.

En el teatro se produce la sinalefa incluso en versos partidos, lo cual también se considera como licencia métrica, no es un fenómeno natural de la pronunciación:

> FABIA ¿A mí, foraste**ro**?
> TELLO **A** ti.
> FABIA ¿Qué enfermedad tie**ne**?
> TELLO **A**mor.

(Lope de Vega)

La sinalefa puede **no producirse** por razones rítmicas: es decir, no es obligatoria, el poeta puede «cancelarla»:

> Lamento ¡ay! que llaga el corazón.

(José de Espronceda)

La interjección ¡ay! normalmente podría ir en sinalefa con *lamento*, pero no va. Al evitar realizar la sinalefa se acentúa el énfasis puesto en esta palabra.

¿Cómo sabemos que el verso cuenta con una sinalefa u otra licencia? Al analizar la métrica de un poema hay que partir del contexto: el poema de Quevedo («A Lope de Vega») es un soneto del que sabemos que en la época del autor se compone en versos endecasílabos. Como no es probable una desviación de la medida silábica en un poeta del siglo XVII, suponemos que todos los versos del soneto tendrán once sílabas y, si no corresponde nuestro análisis con esta medida, buscamos los recursos con los que el poeta pudo ajustar el número de sílabas al metro. Sería distinto en el siglo XX, cuando no es nada raro que un verso tenga una medida diferente de los demás (verso libre). Es aquí donde se hace evidente el carácter interpretativo y no normativo de la métrica: ¿qué licencias ha utilizado (o no ha utilizado) el poeta y por qué?

Sinéresis

Es la unión en una sola sílaba de dos vocales contiguas que no forman diptongo en el interior de la palabra. Es, por lo tanto, muy parecida a la sinalefa, que se da entre dos palabras.

La sinéresis ocurre entre las vocales *a, e, o*, pero no en unión con la *i* y *u,* porque en este caso se trata de diptongos. Por otro lado, si están juntas una vocal cerrada con acento y una abierta, es un hiato, así que la sinéresis es posible: cancela el hiato. Ejemplo: *venía.*

Mientras que la sinalefa es un recurso natural en la pronunciación culta castellana, la sinéresis no lo es. Hay métricos y preceptistas, como Jaimes Freyre, que condenan su uso. Los versos con sinéresis los consideran feos.

No ocurre tan frecuentemente como la sinalefa, es una pura licencia métrica. Se da sobre todo en los versos antiguos en los que el poeta tiene que ajustar el número de sílabas al esquema métrico. En los versos de hoy día prácticamente no aparece.

> La veleta, la cigarra.
> Pero el molino, la hormiga.
> Muele pan, molino, muele.
> Trenza, veleta, **poe**sía.

(Dámaso Alonso; citado por Quilis 1978: 42)

Los versos que componen el poema son octosílabos, de ocho sílabas, así que aparte de dos sinalefas en el segundo verso tenemos que contar también con una sinéresis en el último (*poe-sí-a*, no *po-e-sí-a*, como sería normal).

En el siguiente ejemplo,

> Tronchados como flores **caen** tus hombres

(Luis Cernuda)

vemos lo mismo: se trata de un endecasílabo, así que tenemos que contar el verbo *caen* como monosílabo. Además, en este ejemplo, al realizar la sinéresis se destaca más el ritmo yámbico del verso.

Dialefa o hiato

Es también una licencia métrica, no ocurre naturalmente en la lengua. Se trata de la pronunciación en sílabas diferentes de las vocales final e inicial de palabras contiguas, donde normalmente se produciría sinalefa. Es, por lo tanto, el caso contrario a la sinalefa.

> Fervoroso o humilde se fijó

(Espronceda)

Entre las palabras *fervoroso* y *o* hay una sinalefa que normalmente abarcaría también la primera vocal de la siguiente palabra: *humilde.* Sin embargo, el verso es endecasílabo (lo sabemos porque todos los versos alrededor de este son endecasílabos y no se trata de verso libre), así que el número de sílabas no sería once si no deshiciéramos la sinalefa.

La vocal afectada por dialefa a veces se marca con un signo diacrítico llamado crema, como podemos ver en el verso de Asunción Silva:

> Una noche toda llena de perfumes y de músicas de **ä**las.

(José Asunción Silva)

Diéresis

Consiste en deshacer un diptongo dentro de una palabra y pronunciar las vocales en sílabas distintas. En los versos antiguos normalmente se indica con la crema encima de la vocal:

> con sed insacïable

(Dámaso Alonso; citado por Quilis 1978: 43)

El ejemplo es un verso heptasílabo con la diéresis en la palabra *insacïable*. Sin esta licencia, el verso tendría seis sílabas, por lo que no correspondería con el metro.

Otras licencias

A continuación mencionamos otras licencias métricas que abundan sobre todo en la poesía medieval y del Siglo de Oro. Hoy día no nos encontramos mucho con ellas.

Sinafía: Es una sinalefa entre dos versos contiguos, siendo el primero llano. El segundo suele ser corto, como el «quebrado» del primero:

> ¡por quántas vías e modos
> se pierde su gran alteza
> en esta vida!

(Jorge Manrique)

Los versos quebrados en el poema *Coplas por la muerte de su padre,* de Jorge Manrique, tienen 4 sílabas: la mitad que los demás, que son octosílabos. Pero hay casos de sinafía, donde la primera sílaba del quebrado se reduce en sinalefa con el verso precedente. Así que en el último verso no contamos 5 sílabas, sino 4.

Existe también un procedimiento paralelo al de la sinafía, que consiste en añadir al final agudo la sílaba inicial del siguiente verso quebrado.

Prótesis, epéntesis, paragoge:

Son licencias de adición silábica. Aparte de la métrica, estos fenómenos ocurren normalmente en la lengua durante su evolución. Sus nombres están relacionados con la posición de la sílaba añadida en palabra.

- Prótesis: adición de una sílaba al comienzo de la palabra. Por ejemplo: ***a****rrodea* en vez de *rodea*; en la evolución del castellano, las prótesis son por ejemplo las *e* en principios de palabras latinas que originalmente empezaban con una *s: escritura*, *espada*…
- Epéntesis: adición de una sílaba en el interior de la palabra, como *c**o**rónica* por *crónica*.
- Paragoge es la adición de una sílaba al final de la palabra, como *infelic**e*** por *infeliz*.

Aféresis, síncopa, apócope:

Son licencias de supresión silábica.

- Aféresis (supresión al principio de la palabra): *Este poeta que **hora** se levanta* por *ahora* (Fray Luis de León).

- Síncopa (supresión en el interior de la palabra): *Navidad* por *Natividad*. De esta manera también evolucionaron muchas palabras castellanas del latín vulgar: *collocare* → *colgar*.

- Apócope (supresión al final de la palabra: ***Do** nace y **do** se pone el sol luciente*, por *donde* (Fray Luis de León).

Para comparar brevemente lo expuesto sobre el cómputo silábico español con el checo, hay que advertir que, en la pronunciación del checo, no nos encontramos con la sinalefa ni con la sinéresis. Las palabras y sílabas checas resultan fonéticamente separadas mediante una oclusión bastante destacada, así que su pronunciación es menos fluida. El hablante nativo checo sin conocimientos de español percibe la frase española como una palabra larga, porque no sabe distinguir, aislar las palabras; además, está acostumbrado al acento inicial fijo que señala el principio de una palabra. Entonces en el caso del checo podemos decir que el cómputo de sílabas producto del análisis fonológico normalmente coincide con el análisis métrico.

Pero sí podemos encontrarnos en la poesía checa con ejemplos de licencias de supresión o adición silábica. Jaroslav Vrchlický –miembro de la generación de Lumírovci, cuyos poetas buscaban una precisión formal– utiliza, por ejemplo, *kýs* por *jakýsi* (aféresis y apócope a la misma vez) o *na komoni* por *na koni* (epéntesis) para ajustar la medida silábica o la sucesión de acentos al metro.

Equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos (oxítonos, paroxítonos, proparoxítonos):

Otra convención métrica española es la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos. Como ya sabemos, en español la mayoría de palabras son llanas, con acento en la penúltima sílaba (madre, mesa, mayoría…). Hay un número de palabras, un poco menor, que son agudas (oxítonas), es decir, tienen acentuada la última (universidad, huyó, mamá…). Y hay pocas palabras esdrújulas (proparoxítonas) (crónica, Góngora…) y sobreesdrújulas (superproparoxítonas) (pásamelo).

La manera de contar los versos castellanos se basa precisamente en el predominio de las palabras llanas. El verso paroxítono se toma por estándar y de este estándar dependen las modificaciones.

Así pues, si el verso termina con una **palabra aguda**, se cuenta una sílaba más:

Si queréis historia humana	8a
de la dama y el galán	7+1b
que peregrinando van	7+1b
por senda segura y llana.	8a

(Lope de Vega)

Si termina con una **palabra esdrújula**, se cuenta una sílaba menos:

(…) y otras calvas en otras calaveras	11
brillarán, venerables y católicas.	12-1

(Machado)

La métrica italiana comparte la misma manera de contar y denominar versos. Por otro lado, la portuguesa y la catalana lo hacen de modo que la última sílaba acentuada se considera la última del verso; las inacentuadas que la siguen no se toman en cuenta a la hora de contarlas. Así que lo que en la poesía española llamamos endecasílabo, en la portuguesa es decasílabo.

El acento en el verso español

Como ya sabemos, el acento español tiene una función fonológica, es decir, tiene el poder de distinguir entre los significados de las palabras. Por eso es también un elemento bastante importante en el verso. En la poesía de una literatura pueden convivir varios sistemas de versificación, y en la española nos encontramos con una variedad enorme de posibilidades (que esperamos mostrar en este capítulo), en las cuales la importancia del acento cambia según el tipo de versificación que analizamos. Sea como sea, el acento es «el alma del verso» español (ejemplo sacado de Paraíso 2000: 76)

En el verso se refleja la pronunciación normativa (recuérdese el capítulo sobre la acentuación de las palabras españolas). Sin embargo, también en el ritmo acentual nos encontramos con ciertas licencias, basadas en la convención, pues asimismo en el verso tenemos que distinguir entre la norma prosódica de la lengua y las exigencias métricas (al igual que en el cómputo de sílabas, el recuento fonológico puede diferir del métrico).

De esta manera, en el verso español ocurren:

- desplazamientos del acento,
- acentuación de sílabas átonas,
- doble acentuación de polisílabos,
- acentuación de monosílabos
- desacentuación de sílabas tónicas

(Domínguez Caparrós 1993: 84)

¡Ya **vie**ne el cor**te**jo!
¡Ya **vie**ne el cor**te**jo! Ya se **o**yen los **cla**ros cla**ri**nes.
La es**pa**da se a**nun**cia con **vi**vo re**fle**jo:
ya **vie**ne, oro y **hie**rro, el cor**te**jo de **los** pala**di**nes.

(Rubén Darío; citado por Domínguez Caparrós 1993: 84)

En el ejemplo del poema «Marcha Triunfal» de Rubén Darío se puede ver que está compuesto en la base del pie anfíbraco (esquema U–U). Darío es un típico representante de los experimentos modernistas con la versificación silabotónica o, como la llaman algunos metristas españoles, de cláusulas (cláusula = pie). El factor silábico, de hecho, resulta disminuido, porque cada verso tiene un número de sílabas diferente; la base son las tres sílabas de cada pie y estos se encadenan libremente según la voluntad del poeta. Debido al carácter silabotónico del metro, al leerlo nos vemos obligados a: 1) desacentuar los adverbios *ya*, que normalmente llevan acento; 2) desacentuar la palabra *oro* en el cuarto verso; 3) acentuar el artículo *los* en el mismo verso. Fijémonos también en la multitud de sinalefas que hay que producir para que el cómputo silábico concuerde con el esquema.

Y de favor desnudo	7
padece otros tres males	7
demás deste mal crudo porque osada-	11
mente dio a sus iguales	7
la ambrosia que no pudo.	7

(Píndaro, trad. Fray Luis de León)

En este ejemplo la acentuación está afectada por el silabismo del poema: el último verso heptasílabo exige el desplazamiento de su acento (ambrosía → ambrosia), porque la variante correcta tiene 4 sílabas; cuando se produce la **sístole** (el acento adelanta su posición; el caso opuesto se llama **diástole**), el hiato de *–sía* se convierte en diptongo y la palabra se queda con 3 sílabas que caben en el metro heptasílabo.

Los acentos en el verso se clasifican según su coincidencia o no con el esquema métrico:

1. **El acento rítmico** es el exigido por el metro. Según lo que sabemos sobre la convención de contar una sílaba más al verso que termina con palabra oxítona y una menos si la última palabra es proparoxítona, resulta que el último acento del verso está **siempre** en la penúltima sílaba del metro. Es una constante métrica, el acento viene exigido por el metro. En el octosílabo, la sílaba séptima siempre cuenta con un acento rítmico. En el caso de la versificación silabotónica, el acento rítmico es el que coincide con el tiempo fuerte de los pies. Por ejemplo, en los versos anfibráquicos de Rubén Darío citados más arriba («Ya viene el cortejo»…), rítmico es siempre el segundo acento de cada pie.

2. **El acento extrarrítmico** es el que no viene exigido por el esquema métrico y a la vez no es vecino de un acento rítmico.

3. **El acento antirrítmico** es el que ocupa la posición inmediata a un acento rítmico. Se trata de un acento «mal puesto», cacofónico. (Eso no impide, por supuesto, que algunos poetas lo utilicen precisamente para provocar incomodidad en el lector.) En el octosílabo del romance citado más arriba sería antirrítmico el acento que apareciera en la sexta sílaba, porque el rítmico ocupa la séptima. En el poema «Marcha Triunfal» son antirrítmicos los acentos en los adverbios *ya* y en *oro*, por eso tenemos que desacentuar esas palabras.[4]

Volvamos a la unión del verso con la música, porque aquí las cosas se complican un poco más. Como sabemos, el verso cantable no podemos interpretarlo separado de su acompañamiento musical. El compás puede influir en la acentuación, como vemos en este ejemplo:

[4] Según lo expuesto parece que hemos caído en un círculo vicioso: ¿por qué son antirrítmicos los acentos en las palabras *ya* y *oro*, si los hemos quitado mediante la licencia de desacentuación? Hay que mirar lo dicho desde la perspectiva de la teoría de Roman Jakobson de la que hablamos en el capítulo dedicado al metro y al ritmo: tengamos en cuenta que el poema «Marcha Triunfal» tiene el metro silabotónico anfibráquico; su metro o modelo de verso es anfibráquico; el ejemplo de verso como realización concreta va contra ese esquema empleando las palabras con acentos antirrítmicos; el lector o recitador tiene cierta idea de cómo leer esos versos, pues si sabe que son anfibráquicos (modelo de ejecución), los lee como tales y en este caso desacentúa las palabras en cuestión o va contra la norma anfibráquica optando por la pronunciación «natural»; la cuestión es que puede elegir el ejemplo de ejecución dependiendo de sus fines estéticos.

Se va enre**dan**do, enredan**do**,
como en el **mu**ro la hie**dra**,
y va bro**tan**do, brotan**do**,
como el mus**gui**to en la pie**dra**.

(Violeta Parra)

En la canción de Violeta Parra «Volver a los 17» el compás musical se impone sobre la acentuación natural, prosódica, de manera que el acento aparece en lugares donde no lo esperaríamos. Podemos observar algo parecido también en algunas canciones checas:

Vítr **va**ne **pouš**tí,
Po písku **že**ne klo**bouk**,
zahnal **ho** do **hou**ští,
starý a **čer**ný klo**bouk.**

(Werich, Voskovec, Ježek)

Modelos de análisis del ritmo acentual español

Más arriba operamos con los conceptos de pies anfibráquicos, yámbicos, etc. Ahora es el momento de hacer un resumen de la terminología empleada en el análisis del ritmo acentual y confrontarlo con algunas teorías métricas españolas.

- Los pies de dos tiempos son el **troqueo** (–U) y el **yambo** (U–).
- Los pies de tres tiempos son el **dáctilo** (–UU), **anfíbraco** (U–U) y **anapesto** (UU–).

En el marco de la versificación silabotónica está todo claro. Pues si el metro es por ejemplo yámbico, las sílabas tónicas suelen ser las pares[5]:

Con mi llo**rar** las **pie**dras enter**ne**cen
su natu**ral** du**re**za y la que**bran**tan;
los **ár**boles pa**re**ce que se in**cli**nan;
las **a**ves que me es**cu**chan, cuando **can**tan,
con dife**ren**te **voz** se condo**le**cen
y mi mo**rir** can**tan**do me ade**vi**nan.

(Garcilaso de la Vega; citado por Domínguez Caparrós 1993: 88)

En este ejemplo de la «Égloga I» de Garcilaso vemos que efectivamente solo las sílabas pares llevan acento, pero no todas. Es normal que en la versificación silabotónica no todos los tiempos fuertes se realicen, porque su ritmo sería monótono. Sin embargo, si el recitador elige como ejemplo de verso la ejecución en forma de escansión, puede acentuar todas las sílabas pares y poner de relieve el

[5] Otra vez recordamos: el acento está en las pares si el poeta quiere cumplir con el modelo de verso; si opta por violentar la norma y acentuar alguna sílaba impar, no merece la horca, sino que presenta un ejemplo de verso con cierta variación rítmica.

esquema yámbico («Con **mi** llo**rar** las **pie**dras **en**ter**ne**cen»). La escansión es característica en coplas infantiles; un típico ejemplo checo:

> **En**ten**tý**ky **dva** špa**lí**ky
> **Čert** vy**le**těl z **e**le**ktri**ky…

La escansión trocaica de esta cancioncilla (destacada, además, por el canto) acentúa algunas sílabas que normalmente no llevarían acento.

También en un poema más bien silábico, donde el único principio organizador es el número de sílabas, percibimos el ritmo acentual, pero lo que lo diferencia del silabotónico es que su distribución de acentos no se somete a una organización dictada por el metro. El ritmo entonces varía, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

1. La **pal**ma aca**ri**cia el **pi**no,	2, 5, 7
2. con **es**te **ai**re de **a**gua	2, 4, 7
3. en a**quel**, el **pi**no, **pi**no	3, 5, 7
4. acari**cia**ba a la **pal**ma.	4, 7
5. Y la **no**che a**zul** y **ver**de	3, 5, 7
6. **es no**che **ver**de y mo**ra**da	1, 2, 4, 7
(…)	

(Juan Ramón Jiménez; citado por Domínguez Caparrós 1993: 98)

Por lo tanto, se ve que el ritmo acentual no sigue ningún esquema regular: cada renglón representa un ejemplo de verso distinto desde el punto de vista acentual, son diferentes variedades estilísticas del octosílabo. Una variación como esta se percibiría como arrítmica en la versificación silabotónica, pero no así en la versificación silábica del español.

En el silabismo también podemos denominar los versos según el tipo de pie que los compone, teniendo en cuenta que los versos que combinan varios pies se llaman mixtos. De esta manera, el verso 1 es mixto (U–U U–U –U); el 2 es también mixto, pero combinando pies diferentes que el 1 (U–U –UU –U); el 3 y el 5 son trocaicos con el primer tiempo fuerte no realizado (UU –U –U –U); el 4 es dactílico con el primer tiempo fuerte no realizado (UUU –UU –U); pero el verso 6, que tiene acentuada tanto la primera como la segunda sílaba, puede ser dactílico o mixto: no hay manera de decidir, porque el ritmo del poema entero es mixto (combina variedades), silábico. En este caso, además, tampoco podemos calificar uno de los dos acentos como antirrítmicos; solo sería posible si lo calificáramos dentro del contexto dactílico (pues el acento en la sílaba 2 sería antirrítmico) o dentro del contexto de un poema cuyo ritmo fuera mixto de tipo 2, 4, 7 y todos los versos correspondieran a este esquema (en tal caso sería antirrítmico el acento en la sílaba 1). En el sistema versificatorio silábico, por tanto, no funciona mucho la mencionada clasificación de acentos.

Si echamos un vistazo a la historia de la métrica española, veremos que la terminología que nos sirve para denominar los tipos de pie y los ritmos acentuales no es la única. Existen otros modelos de análisis que se denominan según sus defensores. El que acabamos de presentar lo consideramos útil no solo por su claridad, sino también por la posiblidad de compararlo: los nombres de los pies reflejan la terminología empleada en el sistema cuantitativo grecolatino y se utilizan también en las teorías del verso de otras culturas (por ejemplo, la versología estructuralista checa usa las mismas

denominaciones). En la métrica española, este modelo coincide con el de **Andrés Bello.** (Domínguez Caparrós 1993: 88-90)

Otro sistema es el de **Tomás Navarro Tomás.** Este autor propone analizar el ritmo del verso de la misma manera que el compás de la música; por lo tanto, su modelo se denomina también «musical». Consiste en dividir el verso en: el período rítmico, que va desde la primera sílaba acentuada del verso hasta la que precede a la última sílaba acentuada y el período de enlace, que comprende todo el resto del verso desde la última sílaba acentuada, más el principio del verso siguiente hasta su primer acento. Las sílabas átonas al principio de cada verso (hasta la primera tónica) están en la llamada anacrusis. Se distinguen solo el ritmo trocaico y el dactílico. El modelo de Navarro Tomás tiene como consecuencia una confusión terminológica, como veremos.

Tomemos como ejemplo un verso de la ya citada «Égloga I»: *Con mi llorar las piedras enternecen*. Según Andrés Bello, su ritmo sería yámbico, aunque no con todos los acentos realizados, pero, en la nomenclatura de Navarro Tomás, sería trocaico: *Con mi llo-* está en anacrusis y *-rar las piedras enter-* es el período rítmico trocaico (–U –U UU –U).[6]

El hispanista checo Oldřich Bělič critica la concepción de Navarro Tomás:

El verso es, ex definitione, una unidad rítmica: ¿cómo es posible, entonces, dejar una parte de él fuera del ritmo? Consideremos el verso siguiente de Gabriela Mistral que cita el propio T. Navarro para ilustrar su teoría:

Dancemos en tierra chilena

Este verso, con toda evidencia, forma una unidad sintáctica, semántica y rítmica (el ritmo es anfibráquico, los pies coinciden con palabras y grupos de intensidad):

U–U / U–U / U–U.[7]

Es, pues, una triple unidad, perfectamente armónica y, al parecer, indivisible. Pero según T. Navarro, la primera sílaba (Dan) debe quedar separada rítmicamente del verso, ya que el ritmo de éste empieza sólo con el primer apoyo (ce). Pero, ¿qué sentido tiene disecar el verso de este modo?

(Bělič 1999: 116)

Y más abajo añade el mismo autor:

Hemos dicho que la etimología de la palabra «anacrusis» remite a la música. Pero la analogía del ritmo poético con el musical, en este punto, no deja de ser problemática. En la música, el antecompás tiene existencia real y forma parte del ritmo (en la repetición de una

[6] Para completar, diremos todavía que el período rítmico que mezcla los pies de tres tiempos (dáctilos) con los de dos tiempos (troqueos) es, según Navarro Tomás, mixto.
[7] Bělič (1999) emplea un sistema de signos diferente. En este lugar aplicamos el nuestro.

frase musical se integra en la secuencia de los compases). Pero en la poesía no hay ningún «da capo al coda» o «al fine».

(Bělič 1999: 117)

Otro modelo de análisis del ritmo acentual, denominado «binario», es el de **Rafael de Balbín**. Parte de la última sílaba acentuada y, según esta, se decide el carácter del ritmo: si el último acento lo ocupa la sílaba par, el ritmo es yámbico; si es una sílaba impar, es trocaico. Lo que pasa es que el sistema no considera los ritmos ternarios: dactílicos, anfibráquicos y anapésticos. Todos los acentos fuera de la sílaba par (en yambo) o impar (en troqueo) no son rítmicos, según esta concepción. (Domínguez Caparrós 1993: 91-92)

Para finalizar este capítulo, comparemos brevemente lo expuesto con la misma problemática en el verso checo: el acento checo cae normalmente en la primera sílaba de las palabras de más de una sílaba (los monosílabos los dejamos aparte); únicamente la preposición primaria monosilábica toma el acento de la siguiente palabra *(**na** cestě)*. Los límites entre los pies, por tanto, coinciden con las fronteras entre palabras mucho más frecuentemente que en el verso español. Además, en el verso checo no hay sinalefas, sinéresis ni elisiones; todas las vocales se separan mediante una oclusión.

El verso checo se sirve de diferentes ritmos de pies. Los versólogos checos actualmente distinguen entre el troqueo, el yambo y el dáctilo; el anapesto no es posible en el checo (por la naturaleza de su acento) y el anfíbraco se suele considerar como dáctilo con anacrusis. (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 29) Sin embargo, al igual que en la métrica española, los diferentes estudiosos emplean diferentes métodos de análisis, así que la problemática queda todavía bastante confusa.

La pausa y el encabalgamiento

La pausa es uno de los elementos constitutivos del verso, ya que este se diferencia de la prosa precisamente por obedecer a una segmentación rítmica: cada verso es una unidad finalizada con un descanso, independientemente de la sintaxis; los dos tipos de pausa, sintáctica y versal, pueden coincidir o no, como veremos.

Primero veamos las **clases** de pausas. Las que se producen en el final del verso son:

> 1. La pausa versal: está en el final de cada verso.
> 2. La pausa estrófica: está en el final de cada estrofa.
> 3. La pausa media: es aquella que divide las estrofas en partes menores, simétricas.

(Domínguez Caparrós 1993: 102)

Ejemplo:

> Este mundo es el camino
> para el otro, que es morada
> sin pesar;
> mas cumple tener buen tino
> para andar esta jornada
> sin errar.

(Jorge Manrique)

Todos los versos, tanto los octosílabos como los tetrasílabos, llamados «quebrados» de los primeros, acaban en pausas versales y da igual si estas efectivamente coinciden con las pausas sintácticas o no. Después del tercer verso se da una pausa media, destacada incluso sintácticamente (el punto y coma). Después del sexto verso se produce una pausa estrófica.

En el interior de los versos largos, la pausa también sirve para dividirlos en partes menores. En el interior del verso nos encontramos con:

1. La pausa en los versos compuestos, que los divide en dos o más **hemistiquios**. Estos pueden ser, según Quilis (1978: 22), de igual número de sílabas (isostiquios; por ejemplo los del verso alejandrino, 7+7) o desigual (heterostiquios, por ejemplo 7+5). Esta pausa se suele llamar **cesura**[8]. Los hemistiquios se comportan como versos independientes; es decir, hay que mantener la equivalencia de los finales agudos, llanos y esdrújulos también en el primer hemistiquio. Entre los hemistiquios no se puede dar sinalefa. La cesura no necesariamente

[8] La versología checa emplea para este fenómeno la noción de diéresis (que nosotros utilizamos como término opuesto a la sinéresis; véase el capítulo dedicado al cómputo de sílabas). Domínguez Caparrós (1993: 102), por su parte, denomina con el término de cesura la pausa en el interior de verso no compuesto.

coincide con un descanso sintáctico, al igual que la pausa versal, así que depende de la convención métrica. Es una constante dictada por el metro:

Riéndose, burlándose | con claridad del día,	8-1 | 7
se hundió en la noche el niño | que quise ser dos veces.	7 | 7
No quise más la luz. | ¿Para qué? No saldría	6+1 | 7
más de aquellos silencios | y aquellas lobregueces.	7 | 7

(Miguel Hernández)

En los versos alejandrinos sacados del poema «El niño de la noche», de Hernández, la cesura cae obligatoriamente en la mitad del verso de manera que cada hemistiquio tiene 7 sílabas. Sin embargo, el primer hemistiquio del verso 1 tiene ocho sílabas terminando con una palabra proparoxítona, así que se considera como heptasílabo; el primer hemistiquio del verso 3 tiene solo seis sílabas, pero por ser la última palabra oxítona, el resultado es otra vez hemistiquio de siete sílabas.

2. En los metros largos no compuestos, como es por ejemplo el endecasílabo, la pausa se produce en algunos lugares para dividir el verso en partes menores, pero en este caso no es obligatoria, convencional (no es cuestión del modelo de verso), sino que responde a una de las variedades posibles de realización del metro (es cuestión del ejemplo de verso). Por su parte, este tipo de pausa no impide la sinalefa y no hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos. Según Domínguez Caparrós (1993: 102) se produce «después de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos» y reserva para ella el término de cesura, como ya hemos mencionado (y que nosotros utilizamos para otro tipo de pausa):

Clarín: El filósofo era
un borracho barbón. ¡Oh, quién le diera
más de mil bofetadas!
Quejárase después de muy bien dadas.

(Calderón de la Barca)

El ejemplo es una muestra de las silvas de Calderón que consisten (pero no siempre) en la alternancia de versos heptasílabos y endecasílabos, uniéndose los dos metros mediante rima consonante. En los heptasílabos la pausa normalmente no se da, porque se trata de un metro demasiado corto para dividirse en partes menores (pero no es ninguna regla, como podemos ver por ejemplo en otro heptasílabo de la misma pieza: *Di dos, y no me dejes*). En el segundo verso, endecasílabo, vemos una clara interrupción después de la sexta sílaba que lleva un acento importante. Sin embargo, el verso no se divide mediante esta pausa en hemistiquios, así que no se le cuenta una sílaba más a *barbón.* La sinalefa, si se encontrasen las vocales (en nuestro ejemplo no hay), podría producirse. El cuarto verso es también endecasílabo, pero no hay ninguna pausa en él.

3. Por último, Domínguez Caparrós (1993: 102) menciona también

«detenciones ocasionales en cualquier lugar del verso debidas a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra»

Este último tipo de pausa coincide en las demás características con el precedente: no hace equivalentes los finales y no impide la sinalefa. Es, digamos, cualquier descanso sintáctico en el interior del verso que no corresponda con los dos primeros tipos de pausa.

Hemos advertido que la pausa versal puede o no coincidir con la pausa sintáctica. Cuando no coincide, surge el **encabalgamiento,** uno de los recursos estilísticos más productivos que la poesía inventó.

Para poder distinguir las clases de encabalgamiento, primero hay que introducir el concepto del **sirrema**: es una agrupación de palabras o unidades de la oración entre las cuales no puede aparecer una pausa. Estas unidades son, según Quilis (1978: 74):

1. Sustantivo + adjetivo: «el *perro blanco*»;
2. sustantivo + complemento determinativo: «el *libro de Luis*»;
3. verbo + adverbio: «Juan *come bien*»;
4. pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + el elemento que introducen: «*el perro* va *por allí*»;
5. tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales: «*ha llovido* mucho», «no *dejamos de ser* nosotros mismos»;
6. palabras con preposición: «*salir de* paseo», «*salir con* Juan»;
7. las oraciones adjetivas especificativas, que precisamente se oponen a las explicativas por ausencia de pausa en las primeras y presencia de pausa en las segundas: «*Los alumnos que viven lejos* llegan tarde», frente a «*Los alumnos*, *que viven lejos*, llegan tarde».

Así pues, cuando la pausa versal divide los elementos de un sirrema, se da un encabalgamiento, pero hay también otras formas, como vamos a ver.

Clasificamos los tipos de encabalgamiento primero según los elementos que quedan separados por la pausa de la siguiente manera: surge un **encabalgamiento léxico** cuando la pausa cae en el interior de una palabra. Se trata de un caso bastante raro, pero es posible encontrar algunos ejemplos:

Todos miran
al cielo, abriendo, **inmensa-**
mente los ojos, olvidados
de la tarde.

(Juan Ramón Jiménez)

El segundo tipo de encabalgamiento es el **sirremático** que se produce precisamente cuando la pausa está en el interior de un sirrema:

> A veces, por los claros
> Del cielo, la amarilla
> Luz de un edén perdido
> Aún baja a las praderas.

(Luis Cernuda)

Entre los versos 1 y 2 hay un encabalgamiento sirremático en el que la pausa versal separa el sustantivo y el complemento determinativo; entre el 2 y el 3, resultan separados el adjetivo y el sustantivo. Entre los versos 3 y 4 no hay encabalgamiento: la pausa está entre el sujeto y el verbo, que no constituyen sirrema.[9]

Por último, el **encabalgamiento oracional** surge cuando la pausa versal separa los elementos de una oración adjetiva especificativa (que es también un sirrema, entonces este tipo de encabalgamiento podríamos considerarlo como subtipo del sirremático):

> Descolorida estaba como rosa
> que ha sido fuera de sazón cogida.

(Garcilaso de la Vega; citado por Quilis 1978: 79)

Hasta ahora hemos hablado sobre la pausa versal que separa el sirrema o cae en el interior de una palabra y produce el encabalgamiento. Pero, como sabemos, también la cesura entre los hemistiquios de un verso compuesto actúa como si fuera una pausa versal (impide la sinalefa, hace equivalentes los finales…): así que también entre los hemistiquios puede haber encabalgamiento, que se llama **medial** (y se opone al **versal** que se produce en el final del verso). Este puede ser –al igual que el versal– léxico, sirremático y oracional.

> ritmos sonoros, ritmos potentes, ritmos graves,
> unos cual choques de armas, otros cual cantos de aves,

(José Asunción Silva)

Los dos versos son alejandrinos. En el primero, la cesura cae entre el sustantivo y el adjetivo y produce así el encabalgamiento medial. En el segundo verso no se da ningún encabalgamiento, ya que entre los hemistiquios hay una pausa sintáctica.

Además de todo lo anterior, el encabalgamiento puede tener lugar entre estrofas. En este caso lo denominamos **estrófico** y se da cuando la pausa estrófica no coincide con la sintáctica.

---

[9] Sin embargo, en la opinión de Kurt Spang (1983: 48) también se da una cierta cohesión entre los elementos oracionales que Quilis no considera como sirremas; son sujeto + verbo y verbo + complemento directo. Cuando se produce una pausa versal entre estas unidades, Spang no habla del encabalgamiento, sino que introduce el término de **enlace.**

Rey	De Navarra y de Aragón está el socorro seguro, y de Castilla procuro hacer la reformación de modo, que el buen suceso con la prevención se vea.
Isabel	Pues vuestra majestad crea que el buen fin consiste en eso.

(Lope de Vega)

Este tipo de paso entre estrofas marcado por el encabalgamiento lo podemos hallar bastante frecuentemente en el teatro en verso (el ejemplo es de *Fuente Ovejuna*), donde el fluir de las réplicas de personajes no siempre coincide con la división en estrofas.

La última distinción entre los tipos de encabalgamiento es la del **abrupto** y el **suave.** El primero podemos observarlo cuando el sentido del primer verso (encabalgante) sigue también en el segundo verso (encabalgado), pero termina antes del final de este y luego se da una pausa y empieza una nueva cadena sintáctica. En el suave, el sentido va hasta el final del verso encabalgado. Estilísticamente el encabalgamiento abrupto es más brusco y, por lo tanto, más desautomatizador.

(…)
a lo largo de nuestros largos ríos,
al pie de los volcanes, a la sombra
sulfúrica del cobre, a pescadores y labriegos,
a indios azules en la orilla
de lagos centelleantes como vidrios,
(…)

(Pablo Neruda)

En este fragmento del poema «A todos, a vosotros» hay dos encabalgamientos: el primero entre los versos 2 y 3, que es abrupto, porque la frase «a la sombra sulfúrica del cobre» que resulta separada por la pausa versal, termina en el interior del verso 3, no llega hasta su final. Por lo contrario, el encabalgamiento entre los versos 4 y 5 es suave, ya que la frase que empieza en el 4 llega hasta el final del 5.

Para finalizar este capítulo y para volver al tema del modelo/ejemplo de verso/ejecución en que el introdujimos por primera vez el término de encabalgamiento, citemos un pasaje de (Domínguez Caparrós 1993: 109):

(…) quienes dicen que en el encabalgamiento se hace siempre pausa tienen razón: están hablando de un ejemplo de ejecución ajustado al modelo de ejecución rítmica. Y, además, podrían decir que, si no se hace la pausa, se perdería precisamente el efecto estilístico, cifrado frecuentemente en la sorpresa, la desautomatización de sintagmas normales de la lengua. Quienes dicen que no se hace pausa están hablando de un ejemplo de ejecución fundado en un modelo de ejecución como el de la prosa. Y para ellos el efecto estilístico estaría precisamente en el contraste con los versos que se ajustan a la segmentación

sintáctica. El inconveniente, sin embargo, de este tipo de ejecución es que suprime en la recepción lo peculiar del verso: la segmentación rítmica. Hay que pensar que leyendo los versos como prosa se anula también la tensión entre sonido y sentido que está en la base del efecto expresivo del encabalgamiento como hecho de estilo. En cualquier caso, la pausa «métrica» nunca desaparece.

El metro, los metros espanoles

Introducción comparativa

Con el término de metro ya nos encontramos en el primer capítulo y opusimos este concepto al ritmo: el metro es un esquema abstracto, surgido de la tradición poética y correspondiente a la prosodia de la lengua («la lengua es el material del verso», dicen los estructuralistas). El ritmo, por su parte, refleja la variación que el poeta puede permitirse a la hora de rellenar los esquemas, creando así unidades concretas, los versos.

También hemos hablado ya sobre los sistemas de versificación y hemos explicado que en cada uno el metro dispone de características diferentes: en el sistema silabotónico, que predomina en la poesía checa, el metro consiste tanto en el factor silábico como en el tónico, así que además de tener cierto número de sílabas prescrito, también responde a una sucesión más o menos regular de pies métricos; como ejemplo sirva el tetrámetro trocaico (troqueo de cuatro pies):

> –U –U –U –U

Ese es, por lo tanto, el esquema del metro del tetrámetro trocaico, lo que no quiere decir, sin embargo, que todas las sílabas impares deban tener acento y las pares no:

> **Já směl do** sytosti **spát**
> **na** tom **pře**pychovém **lo**ži?
> **Mně** že **to**lik **li**dí **slou**ží
> a **bě**ží mě **o**blékat?

(Calderón de la Barca, trad. Vladimír Mikeš)

En el ejemplo sacado de la traducción de *La vida es sueño* (se trata de un monólogo de Segismundo) se ve claramente que solamente uno de los cuatro versos, el tercero, es un verdadero troqueo de cuatro pies. En los demás observamos una variación rítmica en la que se basan los momentos de la expectativa frustrada, y que causa que los versos no sean monótonos. Si recordamos lo que dijimos sobre el modelo y el ejemplo de ejecución, también está claro que hay varios modos de interpretación rítmica de los versos, o sea, podemos preferir la recitación natural y así destacamos los acentos en negrita (que son los prosódicos, reales), o podemos marcar los acentos que requiere el metro, pero un recitado así se convertirá en la escansión y sonará ridícula.

En la literatura española –aunque también hallamos ejemplos de la versificación silabotónica–, predomina la versificación silábica, y eso sobre todo en los metros breves (de hasta ocho sílabas). Los versos de *La vida es sueño* citados más arriba son la traducción al checo de los siguientes, que pertenecen precisamente a la versificación silábica.

> ¿**Yo** des**per**tar de dor**mir**
> en **le**cho tan exce**len**te?
> ¿**Yo** en **me**dio de **tan**ta **gen**te
> que me **sir**va de ves**tir**?

(Calderón de la Barca)

El ritmo acentual es todavía más irregular que en la traducción checa, porque la única constante en el silabismo español es el acento en la penúltima sílaba. La única condición del metro octosílabo, por lo tanto, es cumplir con las ocho sílabas métricas, contando con las sinalefas, licencias y equivalencia de finales (los versos 1 y 4 tienen siete sílabas, pero teniendo el final agudo, se cuentan como de ocho).

Vladimír Mikeš traduce estos versos de manera que respeta el principio de los equivalentes funcionales. Es decir, adapta los versos originalmente silábicos a la versificación silabotónica checa; el equivalente funcional del octosílabo es en la versificación checa precisamente el troqueo de cuatro pies, que tiene el mismo número de sílabas. Si en la traducción estuvieran todos los acentos en las mismas posiciones que en el original (silábico), los versos sonarían absolutamente arrítmicos al oído checo, acostumbrado al silabotonismo.

Sirva este resumen comparativo como introducción a lo que sigue. Nos vamos a ocupar de los metros tradicionales españoles que son prevalentemente silábicos, pero, por ejemplo, el endecasílabo cuenta con ciertas reglas en cuanto a la distribución de sus acentos, así que ya podemos considerarlo como silabotónico.

Metros españoles

Desde la Edad Media, la métrica española distingue los versos de **arte menor** y de **arte mayor.** Estos términos no valoran la calidad del verso, sino simplemente su longitud: los primeros tienen de dos hasta ocho sílabas, mientras que los de arte mayor cuentan con nueve o más sílabas. Esta división es tradicional y tiene como base el octosílabo: ya en la prosa medieval el grupo fónico promedio, es decir, el segmento entre dos pausas, tenía ocho sílabas. Este promedio condicionaba también el aspecto del verso popular. La poesía popular es la que mejor refleja las tendencias del material lingüístico. Y precisamente el octosílabo se consolidó como el metro más importante de la poesía popular. Los versos más largos ya se consideraban como cultos. Para poder percibirlos en su totalidad, se necesitaban más «reglas», como la división en hemistiquios o acentos de apoyo (en el endecasílabo, por ejemplo). Sus creadores eran personas cultas. Recordemos la diferencia entre el mester de juglaría y el mester de clerecía: en ella también se refleja la diferencia entre el verso de arte menor y el de arte mayor.

De esta oposición se deriva, asimismo, el efecto semántico que tienen los versos de arte mayor y menor: los metros más breves son más aptos para los temas ligeros y los largos, para los temas serios; en general, los versos largos, cuya lectura dura más tiempo, dan al poema un tono meditativo, elegíaco, más grave; los versos cortos tienen aire de ligereza, de jovialidad.

> ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
> dulces y alegres cuando Dios quería,
> Juntas estáis en la memoria mía,
> y con ella en mi muerte conjuradas!

(Garcilaso de la Vega)

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

(Antonio Machado)

Podemos observar algo parecido también al comparar los versos parisílabos y los imparisílabos (de número par e impar de sílabas): los parisílabos son más de carácter popular, mientras que los imparisílabos son de carácter más bien culto. Así, el heptasílabo, aunque es de arte menor, tiene efectos estilísticos que se acercan más al arte mayor: también es la razón por la que se utiliza muy frecuentemente como quebrado de endecasílabos (por ejemplo, en la lira o la silva).

Sin embargo, hablamos de tendencias, no de normas. Está claro que el poeta puede escribir en hexasílabos un poema de tema grave y uno jovial en endecasílabos.

¿Cuál es la extensión mínima del verso español? El verso monosílabo no puede existir, porque tendría que constar de una palabra monosilábica, que sería aguda, así que tendríamos que contarle una sílaba más. Entonces el verso mínimo es de dos sílabas.

A continuación, vamos a enumerar los metros más importantes (no todos) de la tradición poética castellana.

Los poemas isométricos[10] de versos **bisílabos** no abundan mucho, pero existen:

Noche
Triste
Viste
Ya
Aire,
Cielo,
Suelo,
Mar.

(Gertrudis Gómez de Avellaneda; citado por Domínguez Caparrós 1993: 140)

Lo mismo vale para los trisílabos. Antonio Machado compuso un soneto en versos de tres sílabas, aunque normalmente los versos del soneto son los endecasílabos:

[10] isometría: todos los versos tienen el mismo metro vs. heterometría: los versos difieren en cuanto al número de sílabas.

Frutales
cargados.
Dorados
trigales…

Cristales
ahumados.
Quemados
jarales…

Umbría
sequía,
solano…

Paleta
completa:
verano.

(Antonio Machado; citado por Quilis 1978: 137–138)

El versólogo español Domínguez Caparrós (1993) empieza la descripción de los metros castellanos con el **tetrasílabo**, considerando los versos bisílabos y trisílabos como excepciones de carácter más bien experimental. En el Neoclasicismo, el tetrasílabo aparece como verso autónomo, pero antes solamente como quebrado de los octosílabos; concretamente lo encontramos en las llamadas coplas de pie quebrado (recordemos también que en este género nos encontramos con la licencia de sinafía, aunque no en este ejemplo):

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el plazer,
cómo después, de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo passado
fue mejor.

(Jorge Manrique)

El **pentasílabo** suele combinarse con endecasílabos y heptasílabos: todos tienen un número impar de sílabas, pero también puede aparecer solo:

La señorita	4
del abanico	4
va por el puente	1, 4
del fresco río.	2, 4

(Jorge Manrique)

Fijémonos en que cuanto más breve es el metro, tanto menor es la posibilidad de la variación rítmica. Entonces, si dejamos aparte los acentos que se califican como arrítimicos o extrarrítmicos, podemos encontrarnos tan solo con dos variedades de pentasílabo: el dactílico, que tiene acento en la primera sílaba, y el yámbico, que lo tiene en la segunda (aparte de la penúltima sílaba siempre acentuada). En el plano rítmico de este poema concreto citado más arriba resulta que solo uno de los versos es yámbico *(y a **to**da **pri**sa);* la mayoría son dactílicos *(**dos** lagar**ti**jas)* y hay algunos en los que no es posible decidir con certeza, porque el único acento es el de la penúltima sílaba *(anato**mía**).* El que la mayoría de los acentos coincidan en cuanto a su posición no significa que el poema sea silabotónico.

El **hexasílabo** es bastante frecuente también en poemas o estrofas isométricas. El romancillo se parece al romance, que consta de versos octosílabos, y el romancillo es como un «romance menor»: sus versos son menores que el octosílabo, muchas veces precisamente se trata de hexasílabos. Tiene la misma estructura que el romance: la rima asonante está en los versos pares, mientras qeu los impares quedan sueltos; no suele formar estrofas, sino las llamadas tiradas (no tienen un número de versos definido):

Sea bien venido	1, 3, 5
el Comendadore	5
de rendir las tierras	3, 5
y matar los hombres.	3, 5
(…)	
Venciendo moricos	2, 5
fuerte como un roble,	1, 5
de Ciudad-Reale,	3, 5
viene vencedore;	1, 5

(Lope de Vega)

Las variedades rítmicas del hexasílabo pueden ser trocaicas, que tienen acentuadas las sílabas impares, y amfibráquicas, si el acento va en la segunda sílaba. Así, la mayoría de los versos son trocaicos, aunque no todos «puramente», es decir, no todas sus sílabas impares llevan acento. Solo un único verso del ejemplo *(Ven**cien**do mo**ri**cos)* es anfibráquico. Fijémonos también en el uso de los hipercultismos por paragoge: *Comendadore, Ciudad-Reale, vencedore*. Este recurso tiene función de arcaísmo.

El **heptasílabo** es un verso que sobre todo aparece como quebrado de endecasílabos después de la introducción en España de la poesía italiana. Se considera, por lo tanto, como metro culto, aun siendo todavía de arte menor. Pero también lo encontramos muchas veces como verso único. En el ejemplo vemos su uso en combinación con endecasílabos, formando una lira:

Si de mi baja lira	4, 6
tanto pudiese el son que en un momento	
aplacase la ira	3, 6
del animoso viento	4, 6
y la furia del mar y el movimiento…	

(Garcilaso de la Vega; citado por Domínguez Caparrós 1993: 204)

Las variedades rítmicas son: el heptasílabo yámbico (acentuado en las sílabas pares), el anapéstico (con la tercera sílaba acentuada) y el mixto.

El **octosílabo** es quizá el metro más frecuente, junto a los endecasílabos, en la poesía castellana. Según Antonio Quilis (1978:54) lo constituye el grupo fónico promedio del español, el de ocho sílabas, lo cual favorece la alta frecuencia de su uso sobre todo en los versos de raíz popular. Lo encontramos en gran medida en el teatro del Siglo de Oro (por ejemplo, en las obras de Lope de Vega la vasta mayoría de los versos son octosílabos): aparece en redondillas –estrofas de cuatro octosílabos– o romances, cuyos versos se componen en tiradas. En el ejemplo vemos dos estrofas de redondillas de *El caballero de Olmedo:*

ALONSO	Tello, un verdadero amor	1, 5, 7
	en ningún peligro advierte.	3, 5, 7
	Quiso mi contraria suerte	1, 5, 7
	que hubiese competidor.	2, 7
	y que trate, enamorado,	3, 7
	casarse con doña Inés;	2, 5, 7
	pues ¿qué he de hacer, si me ves	2, 4, 7
	celoso y desesperado?	2, 7

(Lope de Vega)

Con el creciente número de sílabas crece también la posibilidad de variación rítmica, así que en el octosílabo contamos con cinco variantes «puras», dejando aparte las «incompletas» (que puede ser, por ejemplo, el troqueo con una sílaba impar sin acento): el octosílabo dactílico tiene acentos en la primera, cuarta y séptima sílabas; el trocaico lleva acentos en las sílabas impares; el mixto tiene dos subtipos, el primero acentúa las sílabas 2ª y 4ª, el segundo, 2ª y 5ª. En el ejemplo vemos que las variantes se mezclan, lo cual es normal en la versificación silábica.

Así podríamos continuar con los versos eneasílabos (de 9 sílabas) y decasílabos (de 10 sílabas), que son sin embargo bastante poco empleados, de forma que los pasamos por alto y nos centramos más detalladamente los metros mayores, el endecasílabo y el alejandrino.

El **endecasílabo** es un verso de arte mayor. Proviene de Italia y lo introdujo a la poesía castellana ya el Marqués de Santillana en el siglo XV, pero con mayor éxito lo empezó a utilizar Garcilaso de la Vega en el siglo XVI, imitando a Petrarca. Desde entonces es el metro de arte mayor más importante y predominante. Gracias a su extensión se ajusta mejor a temas graves, elegíacos, contemplativos, pero eso no quiere decir que no se pueda utilizar de maneras diferentes.

La distribución de acentos es mucho más importante en los metros más largos, y eso precisamente por su extensión, porque a la hora de su recitación hace falta destacar los acentos y las pausas de apoyo. Las diferentes variedades del endecasílabo tienen sus nombres especiales, porque en este metro se desarrolló un sistema de reglas particular.

Primero distinguimos los tipos *a maiori* y *a minori:* el primero tiene acentos obligatorios en las sílabas 6ª y 10ª (en la décima el acento está siempre, claro); el segundo, *a minori*: en las sílabas 4ª y 10ª.

Subtipos:

- *A maiori.* 1-6-10: enfático, 2-6-10: heroico, 3-6-10: melódico.
- *A minori:* (1)-4-8-10: sáfico.

En tanto que de rosa y azucena	2 **6 10**
se muestra la color en vuestro gesto,	2 **6** 8 **10**
y que vuestro mirar ardiente, honesto,	3 **6** 8 **10**
enciende el corazón y lo refrena	2 **6 10**
y en tanto que el cabello, que en la vena	2 **6 10**
del oro se escogió, con vuelo presto	2 **6** 8 **10**
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,	4 **6** 8 **10**
el viento mueve, esparce y desordena;	2 4 **6 10**
coged de vuestra alegre primavera	2 4 **6 10**
el dulce fruto, antes que el tiempo airado	2 **4** 5 **8 10**
cubra de nieve la hermosa cumbre.	1 **4 8 10**
Marchitará la rosa el viento helado;	**4** 6 **8 10**
todo lo mudará la edad ligera,	1 **6** 8 **10**
por no hacer mudanza en su costumbre.	2 4 **6 10**

(Garcilaso de la Vega; citado por Volek 2006: 55–56)

Se trata de la forma poemática de soneto. El tema del *carpe diem* está bien destacado rítmicamente: el ritmo acentual de los primeros dos cuartetos es *a maiori,* pues los acentos en las sílabas 6ª y 10ª forman el eje métrico. Funcionan como un soporte que es importante en los versos largos. El resto de los acentos (la mayoría de los versos son heroicos, alguno melódico…) son variedades rítmicas que no violan el mencionado eje. En los tercetos, justo en el momento en que la voz poética advierte a la joven ante las futuras adversidades, el ritmo pasa al *a minori* (4, 8, 10) y con el penúltimo verso vuelve al *a maiori*.[11] En el poema podemos observar, por tanto, cierta tendencia silabotónica.

Otro tipo es el endecasílabo dactílico, también llamado *de gaita gallega*, que lleva acentos en las sílabas (1ª), 4ª, 7ª y 10ª. Este metro era vehículo de la poesía popular, pero con la introducción de los endecasílabos de corte italiano casi desapareció y hubo que esperar a la época del Modernismo para recuperarlo y a uno de sus máximos representantes, Rubén Darío, quien lo renovó. Desde entonces lo emplean algunos poetas de vez en cuando, como por ejemplo Rafael Alberti, Gerardo Diego o Miguel Hernández:

Cerca del agua te quiero llevar,	1, 4, 7, 10
porque tu arrullo trascienda del mar	4, 7, 10
Cerca del agua te quiero tener,	1, 4, 7, 10
porque te aliente su vívido ser.	4, 7, 10

(Miguel Hernández)

[11] El ejemplo con el comentario lo sacamos de Volek, 2006: 55–56.

La distribución de acentos destaca un ritmo dactílico bastante regular. Además, los versos se unen en pareados con la rima *AA*. Estos dos factores acercan el verso a la poesía popular, cantable.

El **dodecasílabo** es un verso de doce sílabas compuesto de dos hemistiquios, que pueden ser simétricos o asimétricos (isostiquios o heterostoquios). El **tridecasílabo** tiene trece sílabas. «Fue ensayado por Gertrudis Gómez de Avellaneda y por los modernistas, pero no se ha generalizado su uso en la poesía española.» (Domínguez Caparrós, 1993: 157) Aparece o bien como verso simple basado en pies (clásulas), o bien como verso compuesto.

El **alejandrino:** es un metro compuesto de dos hemistiquos heptasílabos. Es, junto con el endecasílabo y el octosílabo, uno de los versos más empleados en la historia de la literatura española. Apareció en la Edad Media en el *Libro de Alexandre,* una de las primeras muestras del mester de clerecía. Este género se servía de una forma en la que se unían cuatro alejandrinos en estrofas monorrimas; es decir, con un tipo de rima común para todos los versos de la estrofa. El alejandrino llegó a la literatura española desde Francia, donde sin embargo consta de dos hexasílabos, no heptasílabos. Más tarde disminuyó su uso en España, pero resurgió en el Neoclasicismo y después en el Modernismo. En el ejemplo vemos el principio del *Libro de Alexandre:*

> Mester traigo fermoso, non es de juglaría
> mester es sin pecado, ca es de clerezía,
> fablar curso rimado por la cuaderna vía
> a sílabas cuntadas, ca es grant maestría.

(Libro de Alexandre)

Como ya sabemos, los dos hemistiquios tienen carácter de versos autónomos, por lo que tanto el primer heptasílabo como el segundo tienen que llevar el acento en la sexta sílaba. Asimismo, si el primer heptasílabo termina con una palabra aguda o esdrújula, tenemos que contar con la equivalencia de finales, como vemos en el ejemplo:

Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.	7+7
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.	7+7
Sangre de acción solar, devoradora vienes,	(6+1)+7
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.	7+7

(Miguel Hernández)

Podemos encontrarnos en la poesía española con metros incluso más extensos que el alejandrino. Se trata de formas ya más o menos experimentales. El pentadecasílabo normalmente consta de dos partes desiguales o de tres pentasílabos (así que tiene dos cesuras). El hexadecasílabo, como tiene un número de sílabas par, suele construirse a base de dos versos octosílabos. El verso de 17 sílabas se llama heptadecasílabo.

La rima y otras manifestaciones de la eufonía

Como indica el título de este capítulo, la rima es una manifestación eufónica en el verso. No es la única, ya que también podemos encontrarnos con los fenómenos de la llamada orquestación verbal, pero a diferencia de ellas la rima está regulada por ciertas normas y su uso es tan frecuente que hay personas que piensan que no hay poesía sin rimas. Claro está que la rima no es una condición *sine qua non* de la poesía, ni del verso: por ejemplo, en la poesía grecolatina no se empleaba; en el verso blanco inglés tampoco hay rima; en la mayoría de los poemas versolibristas, tampoco. A pesar de ello, la rima ha sido y es uno de los recursos eufónicos favoritos de muchos poetas.

La rima dispone de tres funciones:

1. **Eufónica:** la eufonía es la sonoridad de las palabras que los hablantes de una lengua consideran como agradable; el caso opuesto se denomina cacofonía. Eufónico es algo que nos suena bien: cacofónico es algo que nos suena mal. La repetición de los mismos sonidos siempre en el mismo lugar del verso (normalmente al final) puede producir en el lector u oyente una sensación de armonía, de belleza.

2. **Rítmica:** aparte de los casos poco usuales de su aparición en el interior del verso, la rima normalmente se encuentra al final de cada línea, por lo que es también una señal, junto a la pausa versal, de que el verso concluye y va a empezar el siguiente. Además, por su sonoridad es una señal mucho más perceptible que la propia pausa versal, que se da después de un número definido de sílabas. En la rima también se basa el impulso métrico, es decir, después de fijarse el lector en un esquema de rimas concreto y regular en una estrofa, va a esperar el mismo esquema también en la siguiente estrofa; si no se cumple su espera, surgirá el momento de la expectativa frustrada, del que se aprovechan algunos poetas para desautomatizar sus versos.

3. **Semántica:** Como la rima es un recurso tan llamativo, encontrándose siempre en el mismo lugar y repitiendo los mismos sonidos, destaca las palabras rimadas y en el nivel de la recepción une sus significados. Algunos autores incluso hablan sobre la *metáfora vertical:* en la rima, al igual que en la metáfora «normal», horizontal –y en los tropos en general–, se encuentran relaciones entre palabras que en los enunciados no artísticos normalmente no se encontrarían

(Hrabák 1978: 157)

Rima consonante y rima asonante

En español, se distinguen dos tipos de rima según su «perfección»: la rima consonante y la asonante. La asonancia es, digamos, una «especialidad» española, porque

«en ninguna de las literaturas románicas tiene la rima asonante la vitalidad que muestra en la poesía española, donde su uso conoce una historia ininterrumpida desde la poesía medieval hasta la contemporánea.»

(Domínguez Caparrós 1993: 122)

Tampoco en la poesía checa la asonancia se emplea mucho, ya que los nativos no la saben percibir. Consiste en que, a partir del último acento del verso, coinciden solo las vocales y las consonantes difieren.

Pero empecemos con la rima consonante, también llamada perfecta o total, por ser más frecuente, por lo menos en el ámbito internacional. Algunas de sus características y clasificaciones valen también para la asonancia.

En la rima consonante coinciden todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada del verso; gracias a la rima se reúnen dos o más versos. Hay que tener en cuenta que en español existen grafías diferentes de pronunciación igual: por ejemplo, las consonantes *b* y *v* tenemos que considerarlas como iguales en la rima; entonces las palabras *cabo* y *lavo* riman en consonancia. Por otro lado, el sistema fonológico pasa una evolución que se refleja en la poesía antigua: por ejemplo la *b* y *v* se distinguían en la pronunciación medieval; la *h* no era muda hasta finales del siglo XVI; etcétera.

Los fonemas /θ/ (*za, ce, ci, zo, zu*) y /s/ (*sa, se, si, so, su*) se diferencian en el habla de la zona central y norte de España, pero, en muchas áreas hispanohablantes (Andalucía, Canarias, América Latina) las grafías *z* y *s* no diferencian sonidos, por eso podemos encontrar, en poetas que hablan estas variantes seseantes o ceceantes, rimas consonantes que en la variedad peninsular no lo serían:

> Tú eres el opio que narcot**iza**,
> y al ver que aduermes todas mis penas
> mi sangre –roja sacerdot**isa**–
> tus alabanzas canta en mis venas.

(José Juan Tablada)

En la rima consonante puede haber diptongo formado por una *i* o *u* más una vocal tónica; este tipo de rima se denomina consonancia imperfecta. Así, las palabras *manchego, juego* y *ciego* riman.

Dentro del estudio de la rima existen tipologías y clasificaciones complejas, pero, para simplificar las cosas, nos limitamos a unas cuantas muestras de las variedades estilísticas. Hemos dicho que la rima se produce en el final del verso, a partir de la última sílaba acentuada (*Segism**undo** / seg**undo***), pero la porción de sonidos repetidos puede extenderse también hacia adelante. Hablamos entonces de la **rima intensa** (*imp**ortuna** / f**ortuna***). Un caso extremo es el tipo de rima en el que coinciden las palabras enteras; la denominamos **rima idéntica**.

Véase el siguiente ejemplo, en el que describimos otras clases de rima:

Dígalo en bandos el rumor partido,	11A
pues se oye resonar en lo profundo	11B
de los montes el eco repetido,	11A
unos «Astolfo» y otros «Segismundo».	11B
El dosel de la jura, reducido	11A
a segunda intención, a horror segundo,	11B
teatro funesto es, donde importuna	11C
representa tragedias la fortuna.	11C

(Calderón de la Barca)

Los versos fueron sacados de la obra *La vida es sueño,* donde se encuentran en una secuencia de octavas reales. Estas constan de ocho versos endecasílabos que se unen en la rima de esquema *ABABABCC*[12]. En los versos de la rima *A* podemos ver que todas las palabras rimadas son participios; este tipo lo denominamos **rima categorial.** Las demás rimas en el ejemplo son, en cambio, **acategoriales**, porque las palabras que entran en ellas no pertenecen a la misma clase gramatical. Además, podemos observar una muestra de la rima intensa en los dos últimos versos: coinciden en ella todos los sonidos a partir de la *o,* que se encuentran delante de la última posición acentuada.

Estilísticamente, cuando en un poema hay excesivas rimas categoriales o, en general, de poca invención, es decir, cuando se trata de parejas de palabras que a lo largo de la historia se han utilizado con mucha frecuencia y ya se sienten como gastadas (**rima apagada**), la crítica suele calificar tales versos negativamente. En el teatro del Siglo de Oro nos hallamos con muchas rimas categoriales parecidas a las de nuestro ejemplo, pero en este género aparecen normalmente, ya que generalmente el dramaturgo no utiliza la rima como un recurso de embellecimiento motivado por la invención, más bien se aprovecha de su función rítmica y mnemotécnica. Por otra parte, en busca de originalidad, muchos poetas intentan soluciones nuevas con las que pretenden sorprender al lector y desautomatizar la expresión, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

…a tientas ando… Me
apartas… y que tanta fiebre está enfermándome.

(Blas de Otero)

La rima se clasifica también según la posición del último acento: cuando la última palabra del verso es aguda, hablamos de la rima **oxítona** (o aguda o masculina), cuando es llana, la rima se llama **paroxítona** (o llana o femenina) y cuando es esdrújula, la rima es **proparoxítona** (o esdrújula). No pueden rimar en consonancia dos palabras cuya posición del último acento es distinta.

[12] Respecto a la notación: empleamos las letras mayúsculas en el verso de arte mayor, las minúsculas en el verso de arte menor. La primera pareja (o grupo) de rimas coincidentes la señalamos con la letra *A* (o *a*), empezando por el primer verso cuya última palabra rima; la segunda *B* (o *b*), etc.

Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por crüel
y a otra por fácil culpáis.

(Sor Juana Inés de la Cruz)

En esta muestra de un tipo de estrofa denominada redondilla, escrita por Sor Juana, todos los versos concluyen con la rima oxítona. Así que coinciden solo las consonantes y vocales pertenecientes a la última sílaba.

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,
son en mi camino focos de una luz enigmática
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,
y el límpido y noble marfil de tu «testa socrática».

(Amado Nervo)

El poema consta de versos pentadecasílabos, que tienen 15 sílabas, teniendo los versos primero y tercero (pareja *A*) rima consonante paroxítona, y los versos segundo y cuarto *(B),* proparoxítona.

En la **rima asonante**, como ya hemos advertido, no coinciden las consonantes, sino solamente las vocales a partir de la última sílaba acentuada. Muchas de sus características se parecen a las de la rima consonante: la asonancia puede ser oxítona, paroxítona o proparoxítona; puede ser categorial o acategorial; puede ser apagada o idéntica. Pero, además, es necesario añadir unas cuantas reglas de la rima asonante:

- En el caso de los diptongos o triptongos, sólo se atiende al sonido vocálico, no a la semiconsonante o a la semivocal: “palo”, “labios”, “holocausto”; “agua”, “santa”, “gracia”, “causa”;
- las palabras agudas sólo asuenan con las agudas, pero las esdrújulas pueden hacerlo con las llanas, y entonces no se tiene en cuenta la sílaba postónica: “bóveda”, “aurora”;
- las vocales “i”, “u” en sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivalen a “e” y “o”, respectivamente: “cáliz”, “calle”; “espíritu”, “lino”, “tifus”.

(Domínguez Caparrós 1993: 121–122).

La rima asonante la encontramos, sobre todo, en la poesía de raíz popular: en romances, coplas, etc. Sin embargo, es evidente que abunda también en la poesía culta. Muchas veces, el poeta la utiliza inspirado precisamente en los géneros populares, porque su aparente sencillez puede hallar el equilibrio en unas posibilidades combinatorias mucho más amplias, surgiendo así rimas novedosas de mucha belleza.

Antiguamente los reyes
algún oficio aprendieron
por, si en la guerra o la mar
perdían su patria y reino,
saber con qué sustentarse;
dichosos los que pequeños
(…)

(Lope de Vega)

Estos versos, sacados de *El perro del hortelano,* forman parte de la llamada tirada de romance (los versos no se unen en estrofas, sino en una serie continua); riman los octosílabos impares en asonancia; los pares quedan sueltos, es decir, sin rima. En la muestra podemos observar los diptongos donde la semiconsonante *i* está en un caso delante del núcleo y, en otro, detrás. En la rima asonante estos diptongos se consideran como iguales a la asonancia *e-o*.

En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.

(Miguel Hernández)

En este ejemplo vemos que riman la palabra esdrújula en el segundo verso con la palabra llana perteneciente al último verso; no obstante, la vocal central *(e)* de la palabra proparoxítona no forma parte de la rima. Las vocales que asuenan son *o* y *e.*

Disposición de la rima

Por medio de la rima se unen dos o más versos. A continuación trazamos una clasificación según la disposición de la rima:

- **Rima continua:** todos los versos de una estrofa o una serie tienen la misma rima, o asonante, o consonante. El esquema es *aaaa…* La estrofa llamada cuaderna vía o tetrástrofo monorrimo, que consta de cuatro alejandrinos con la misma rima, es un típico representante de esta disposición.

- **Rima abrazada:** su esquema es *abba*, así que riman el primer verso con el último y el segundo con el tercero. Por ejemplo la redondilla tiene rima abrazada.

- **Rima pareada:** también se llama gemela. Consiste en la consecución de dos rimas semejantes: *aa, bb, cc…* La estrofa con la rima pareada se llama pareado.

- **Rima cruzada:** los versos impares tienen una rima y los pares otra. El esquema es *abab.*

Estos son los tipos básicos con los que se pueden construir formas estróficas o poemáticas más complejas. Por ejemplo, la octava real consta de ocho endecasílabos, cuyo esquema es *ABABABCC.* Así que los primeros seis versos tienen la rima cruzada y los últimos dos versos constituyen un pareado.

Además, podemos encontrarnos con un tipo de rima poco usual, denominado **rima interna.** Esta no se encuentra en el final del verso, sino en su interior. Existen varias modalidades: puede aparecer en los versos compuestos, donde riman los primeros hemistiquios entre sí o con los segundos hemistiquios, e incluso puede haber una rima interna que no se somete a ninguna regulación, apareciendo de manera esporádica y no simétrica, como en el ejemplo:

Todo tiene su **precio**. Yo he pagado	11
El mío por aquella antigua **gracia**;	11A
Y así des**pierto**, hallando tras mi **sueño**	11
Un **lecho** solo, afuera yerta el **alba**.	11A

(Luis Cernuda)

Aunque de los cuatro versos solo dos se unen mediante la rima final asonante (entre las palabras *gracia* y *alba*), podemos observar además una coincidencia bastante llamativa entre las palabras *precio, despierto, sueño* y *lecho.* Son rimas internas asonantes sin regulación, ya que no aparecen en posiciones fijas.

Orquestación verbal

Las manifestaciones de la llamada orquestación (o instrumentación) verbal (Domínguez Caparrós 1993: 133) son los recursos de eufonía que, a diferencia de la rima, no se someten a ninguna reglamentación y «no constituyen formas canónicas […], sino que aparecen de forma esporádica». La rima interna del último ejemplo ya podríamos considerarla como un elemento de orquestación verbal.

La **aliteración** consiste en la repetición del mismo fonema (o de varios fonemas). Se aplica este término, sobre todo, a la repetición de las consonantes, pero para simplificar las cosas llamamos así también la reiteración vocálica. En el verso de Garcilaso de la Vega *Verme morir entre memorias tristes* se repiten tanto las vocales *e* y *o* como las consonantes *m* y *r.* La aliteración frecuentemente tiene fuertes efectos semánticos: en nuestro caso, el verso evoca la muerte.

Si la aliteración llega a imitar los sonidos reales, hablamos de la **onomatopeya**. Sirvan como ejemplo otros versos de Garcilaso: *En el silencio se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba.* Las *eses,* que se acumulan densamente en los dos versos, evocan un verdadero susurro de abejas.

El fenómeno opuesto a la eufonía es la **cacofonía**. Algunos poetas la emplean para conseguir un tono despectivo o decadente. Así lo hace, por ejemplo, Quevedo: *Descubierto habéis la caca / con las cacas que cantáis.* Sin embargo, en general no es posible trazar una frontera clara entre los fonemas que, acumulados, evocan sensaciones agradables (eufónicos) y los que son cacofónicos.

La estrofa y el poema

En este capítulo vamos a concentrarnos en dos fenómenos que consisten en la unión de los versos y en las relaciones que se establecen entre ellos. Son la estrofa[13] y el poema[14].

El poema puede tener forma de una estrofa, de varias estrofas, de varias estrofas con estribillo, puede ser no estrófico o puede estar compuesto en verso libre, es decir, sin regulación estrófica alguna. Para empezar, citemos un párrafo de Domínguez Caparrós:

El estudio de las formas estróficas y poemáticas es el lugar por donde la métrica se integra en una historia de las formas poéticas, de los géneros literarios; la poética e historia del romance, caracterizado como forma métrica, por ejemplo, es la poética e historia de un género importantísimo en la literatura española. Aunque en un trabajo que quiere ser la presentación general de las formas métricas de la poesía española hay que limitarse a la descripción de los esquemas de las mismas, no conviene olvidar que han sido utilizados por autores concretos en función de sus necesidades expresivas, y en épocas determinadas de la historia. Es decir, estos esquemas son comprendidos mejor en el contexto de la evolución de las formas literarias, entre las que están también las formas métricas.

(Domínguez Caparrós 1993)

En otras palabras, la métrica[15] estudia las formas poemáticas de manera **sincrónica,** describe sus esquemas en cuanto a los metros que emplea, rimas, etc. No obstante, también hay que enfocarlas desde el punto de vista **diacrónico:** tomar en consideración la evolución de las formas, sus connotaciones en las diversas épocas, las frecuencias de su uso, sus usos paródicos, etc. Es decir, la poética histórica es muy importante para los estudios métricos. En los capítulos que siguen iremos dando vueltas al problema de la historia. Ahora bien, en este tema nos detendremos sobre todo en la clasificación y descripción de las formas.

El poema puede ser **estrófico** o **no estrófico**: históricamente, podemos observar ciertas tendencias: el primer modo se solía utilizar más bien con los géneros líricos y con la rima, mientras que, el segundo, con los épicos y sin rima (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 82). Sin embargo, hablamos de tendencias, no reglas. Hay poemas épicos compuestos en estrofas, como *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, que es una sucesión de octavas reales.

Las estrofas se suelen repetir en el poema estrófico siempre en la misma forma, es decir, con el mismo número de versos y con el mismo esquema de rimas. En este respecto difiere la estrofa de la **forma fija**: esta consiste en una organización rígida del poema entero. Por ejemplo, el soneto es una forma fija.

---

[13] Proviene del griego «strofé» (vuelta, retorno); se trata de un conjunto de versos normalmente aislado tipográficamente.
[14] Proviene del griego «poiesis».
[15] En versología se emplea el término de «estrófica»: disciplina que estudia la organización de versos en las unidades de composición superiores y su unión mediante la rima.

Sin embargo, el poema puede ser también **heteroestrófico:** en este tipo las formas estróficas varían (el fenómeno opuesto se llama isoestrofía). Tales poemas aparecen ya en la Edad Media (*Historia troyana*), en Garcilaso de la Vega (*Égloga segunda*) o en el Romanticismo.

El teatro español del Siglo de Oro representa un caso especial de heteroestrofía (o polimetría): consiste en que en la obra dramática alternan formas estróficas, no estróficas y fijas, según la situación dramática. Lope de Vega, iniciador de la polimetría en el teatro, propone en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) lo siguiente:

> Acomode los versos con prudencia
> a los sujetos de que va tratando:
> las décimas son buenas para quejas;
> el soneto está bien en los que aguardan;
> las relaciones piden los romances,
> aunque en otavas lucen por extremo;
> son los tercetos para cosas graves,
> y para las de amor, las redondillas;

(Lope de Vega)

El teatro español del Siglo de Oro polimétrico difiere del drama francés, italiano o inglés, que se solían componer isométricamente y sin división en estrofas: el francés en alejandrinos, el italiano en endecasílabos y el inglés en pentámetro yámbico.

El teatro de Lope de Vega (y luego también el de Calderón de la Barca, Tirso de Molina y otros) combina varios metros –sobre todo el octosílabo y el endecasílabo–, por ello es polimétrico. Estos versos se unen en estrofas, tiradas o en formas fijas, por lo tanto se trata de dramas heteroestróficos.

A continuación, distinguimos entre poemas **monoestróficos** y **poliestróficos**. Los monoestróficos, como es de suponer, constan de una sola estrofa, y son sobre todo los de la tradición popular, como por ejemplo la copla. En los poliestróficos, la estrofa se repite.

La última división importante es la que se da entre los poemas poliestróficos **sueltos y enlazados.** Los primeros constan de una serie de estrofas yuxtapuestas sin ningún elemento de unión; los enlazados tienen el **estribillo** entre las estrofas. El estribillo es un pequeño grupo de versos que se repiten regularmente:

Madre, yo al oro me humillo,
él es mi amante y mi amado,
pues de puro enamorado
anda continuo amarrillo.
Que pues doblón o sencillo
hace todo cuanto quiero,
Poderoso caballero
Es don Dinero.

nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado.
Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
poderoso caballero
es don Dinero.

(Francisco de Quevedo)

El uso actual de formas enlazadas lo representa también la música moderna: la mayoría de las canciones de pop o rock distinguen las estrofas y el estribillo que se repite entre ellas.

Formas estróficas

Existen varias clasificaciones de las estrofas: según el número de versos que se unen en ellas, según el metro de los versos, según las épocas en que se empleaban, etc. A continuación vamos a presentar algunas formas que consideramos más importantes. Para el resto, véanse los trabajos de Domínguez Caparrós (1993) o Navarro Tomás (1991).

La estrofa de **dos versos** se llama pareado o dístico. Su rima es *AA,* consonante o asonante. El dístico puede aparecer de manera aislada, como refrán o máxima filosófica, o se encadenan varios, formando series. Los metros pueden ser iguales o distintos.

Al que a buen árbol se arrima,	8a
buena sombra le cobija.	8a

(Refrán; citado por Quilis 1978: 91)

En el ejemplo vemos un refrán popular. Sus dos versos octosílabos, unidos con la rima asonante *aa* constituyen un pareado aislado.

Clarín	El filósofo era	7a
	un borracho barbón. ¡Oh, quién le diera	11A
	más de mil bofetadas!	7b
	Quejárase después de muy bien dadas.	11B

(Calderón de la Barca)

En los pareados sacados de la pieza *La vida es sueño* se unen los versos heptasílabos con los endecasílabos, la rima es consonante de esquema *aA bB (cC dD…)*. Esta estrofa concreta también se llama silva (pero cuidado, la silva es una forma bastante libre. Aparte de este tipo existen muchas variedades más).

Entre las estrofas de **tres versos** mencionemos el terceto. Fue introducido en la literatura española por Juan Boscán, inspirado en Italia (por ejemplo, la famosa *Divina Comedia* de Dante está compuesta en esta forma). El tipo más corriente de terceto es el de versos endecasílabos unidos con la rima consonante y encadenados entre sí: *ABA BCB CDC,* etc., pero puede aparecer también aisladamente, formando un poema:

Avaro miserable es el que encierra	11A
la fecunda semilla en el granero,	11B
cuando larga escasez llora la tierra.	11A

(Ventura Ruiz de Aguilera)

El terceto encadenado

«es el tipo de estrofa más apropiada para epístolas, elegías, narraciones, disertaciones, especialmente para la poesía didáctica en general.»

(Quilis 1978: 93)

También abunda en el teatro del Siglo de Oro:

Comendador	Villa, yo os agradezco justamente	11A
	el amor que me habéis aquí mostrado.	11B
Alonso	Aun no muestra una parte del que siente.	11A
	Pero, ¿qué mucho que seáis amado,	11B
	mereciéndolo vos?	
Esteban	Fuente Ovejuna	11C
	y el regimiento que hoy habéis honrado,	11B
	que recibáis os ruega y importuna	11C
	un pequeño presente, que esos carros	11D
	traen, señor, no sin vergüenza alguna,	11C
	(…)	

(Lope de Vega)

En estos versos de *Fuente Ovejuna* vemos que los personajes alternan independientemente de la estructura de las estrofas (lo que es normal en este tipo de teatro y vale también para la mayoría de las demás formas): algún verso puede estar «roto» y dividido entre dos personajes o dentro de una estrofa pueden caber réplicas de más personajes.

Pero en el terceto no necesariamente se emplea el tipo de rima encadenada. Puede haber tercetos monorrimos (*AAA BBB CCC…*) o independientes (*ABA CDC EFE… o ABB CDD EFF…*)

Tercetillo se denomina la estrofa que consta de tres versos de arte menor, sobre todo de octosílabos, unidos con rima consonante. Soleá es una combinación que suele componerse en tres versos de arte

menor con rima asonante *a-a.* Normalmente aparece aislada formando un poema entero. Proviene de Andalucía y sus temas son el desengaño y la soledad.

Hay muchos tipos de estrofas de **cuatro versos.** Mencionemos en primer lugar la redondilla, utilizada abundantemente por Lope de Vega y otros dramaturgos del Siglo de Oro en sus obras. Consta de cuatro versos octosílabos de rima abrazada *abba*.

Maestre	Perdonad, por vida mía,	8a
	Fernán Gómez de Guzmán;	8b
	que agora nueva me dan	8b
	que en la villa estáis.	
Comendador	Tenía	8a
	muy justa que de vos;	8c
	que el amor y la crianza	8d
	me daban más confianza,	8d
	por ser, cual somos los dos,	8c
	(…)	

(Lope de Vega)

La redondilla es la estrofa más empleada en el teatro lopesco, y eso no solo para las «cosas de amor», como aconseja el autor en el *Arte nuevo*, sino para todas las situaciones dramáticas. Para Lope es una forma estrófica universal.

La copla es una forma –que en general aparece independientemente, constituyendo un poema monoestrófico– de cuatro versos, tradicionalmente destinada al canto. Emplea versos de arte menor, sobre todo octosílabos, muy apropiados para la lírica popular. La rima es asonante, uniendo los versos pares, por lo que la copla se parece al romance: la única diferencia consiste en la forma (el romance se presenta en tiradas, mientras que la copla es un poema monoestrófico).

Algunos desesperados	8-
sólo se curan con soga;	8a
otros, con siete palabras:	8-
la fe se ha puesto de moda.	8a

(Antonio Machado; citado por Domínguez Caparrós 1993: 197)

La cuaderna vía o tetrástrofo monorrimo es la estrofa que se empleaba en la poesía culta medieval del mester de clerecía. Por primera vez apareció en *El libro de Alexandre.* Consta de cuatro versos alejandrinos (7+7 sílabas) con una sola rima consonante de esquema *AAAA.*

Qui la vida quisiere de sant Millán saber,	7+7A
e de la su istoria bien certano seer,	7+7A
meta mientes en esto que yo quiero leer:	7+7A
verá adó embían los pueblos so aver.	7+7A

(Gonzalo de Berceo)

Otros tipos de estrofa de cuatro versos son la cuarteta (octosílabos, rima consonante *abab*) o el serventesio (versos de arte mayor, sobre todo endecasílabos, rima consonante *ABAB*). El cuarteto se parece a la redondilla, pero sus versos son de arte mayor.

Las estrofas de **cinco versos** más conocidas son la quintilla y la lira.

La quintilla es también una de las estrofas utilizadas en las comedias del Siglo de Oro. Sus versos son octosílabos o menores. Debe tener dos rimas consonantes diferentes que tienen que obedecer a las siguientes reglas: no deben rimar más de dos versos seguidos, no se puede terminar en pareado y ningún verso tiene que quedar suelto (Domínguez Caparrós 1993: 203). Sin embargo, aparte de ello no tiene ningún esquema de rimas fijo.

Astolfo	Falleció Eustorgio tercero,	8a
	Rey de Polonia, quedó	8b
	Basilio por heredero,	8a
	y dos hijas, de quien yo	8b
	y vos nacimos. No quiero	8a
	cansar con lo que no tiene	8c
	lugar aquí. Clorilene,	8c
	vuestra madre y mi señora,	8d
	que en mejor imperio agora	8d
	dosel de luceros tiene,	8c
	(…)	

(Calderón de la Barca)

En el ejemplo de *La vida es sueño* vemos que el esquema de rimas varía.

La lira es una forma que combina versos de arte mayor y de arte menor, concretamente los endecasílabos con los heptasílabos. Se llama también «lira garcilasiana» por el poeta que la llevó a España de Italia o «estrofa de Fray Luis de León», quien también la cultivaba. Su esquema es *7a 11B 7a 7b 11B:*

Si de mi baja lira	7a
tanto pudiese el son que en un momento	11B
aplacase la ira	7a
del animoso viento	7b
y la furia del mar y el movimiento.	11B

(Garcilaso de la Vega; citado por Domínguez Caparrós 1993: 204)

Por último cabe mencionar el quinteto, que se parece a la quintilla, pero sus versos son de arte mayor.

Pasamos por alto las formas de seis y de siete versos, así como las de nueve versos por no constituir modelos estróficos tan conocidos y canónicos como las demás. Solo para una mejor orientación advertimos que, según el nombre de la estrofa, frecuentemente es posible identificar su forma probable: al igual que la quintilla tiene cinco versos de arte menor y el quinteto posee el mismo

número de versos de arte mayor, también podemos deducir la composición de la sextilla y el sexteto o de la septilla y el septeto.

Sin embargo, cabe mencionar la copla de pie quebrado, que es precisamente un tipo de sextilla. La cultivó, entre otros, Jorge Manrique: su estrofa consta de dos partes idénticas: *8a 8b 4c; 8a 8b 4c.* Como ya sabemos, sus versos de cuatro sílabas son los quebrados de octosílabos.

Entre las estrofas de **ocho versos**, tal vez la más famosa es la octava real, importada de Italia; se denomina también octava rima. Fue utilizada frecuentemente en el teatro polimétrico del Siglo de Oro y también es

«tradicionalmente asociada a la poesía épica o a la lírica de tono elevado.»

(Domínguez Caparrós 1993: 211)

Sus versos son endecasílabos y el esquema de rimas es *ABABABCC.*

Aquella voluntad honesta y pura,	11A
ilustre y hermosísima María,	11B
que en mí de celebrar tu hermosura,	11A
tu ingenio y tu valor estar solía,	11B
a despecho y pesar de la ventura	11A
que por otro camino me desvía,	11B
está y estará en mí tanto clavada,	11C
cuanto del cuerpo el alma acompañada.	11C

(Garcilaso de la Vega)

Otra forma de ocho versos es la octava de arte mayor, también llamada copla de Juan de Mena, puesto que este autor la empleó en su *Laberinto de Fortuna.* Sus versos son generalmente dodecasílabos de patrón marcadamente silabotónico, la rima es consonante y su esquema varía. El más frecuente es *ABBAACCA.*

El tipo de décima quizás más conocido se compone en **diez versos** octosílabos con la rima consonante de esquema *abbaaccddc.* También se llama décima espinela según Vicente Espinel, quien la presentó en el siglo XVI, pero con mucha frecuencia la empleaban sobre todo Lope de Vega y Calderón de la Barca. El segundo escribió en esta forma los monólogos más famosos de Segismundo en *La vida es sueño:*

Segismundo	Nace el ave, y con las galas	8a
	que le dan belleza suma,	8b
	apenas es flor de pluma	8b
	o ramillete con alas,	8a
	cuando las etéreas salas	8a
	corta con velocidad,	8c
	negándose a la piedad	8c
	del nido que deja en calma;	8d
	¿y teniendo yo más alma,	8d
	tengo menos libertad?	8c

(Calderón de la Barca)

La copla real y la décima antigua son otras estrofas de diez versos, históricamente todavía anteriores a la espinela.

Formas no estróficas

Las formas no estróficas no constan de estrofas de estructura fija, sino que se dan en tiradas continuas. El tipo más conocido es el **romance:**

Cimbranos	¿Está aquí el comendador?	8-
Ortuño	¿No le ves en tu presencia?	8a
Cimbranos	¡Oh, gallardo Fernán Gómez!	8-
	Trueca la verde montera	8a
	en el blanco morrïón	8-
	y el gabán en armas nuevas,	8a
	que el Maestre de Santiago	8-
	y el conde de Cabra cercan	8a
	a don Rodrigo Girón,	8-
	por la castellana reina,	8a
	(…)	

(Lope de Vega)

En el romance riman solo los versos pares en asonancia, *-a-a-a-a…* El romance lo solía utilizar Lope de Vega para las relaciones, es decir, cuando un personaje contaba algunos hechos pasados. En estos casos tiene una clara función diegética. Así ocurre también en nuestro ejemplo. El romance, por su naturaleza, originalmente se utilizaba para la épica. En su forma antigua el verso del romance estaba compuesto de dos octosílabos y solo más tarde se empezaron a separar sus hemistiquios en dos líneas: este origen se puede observar en la estructura de su rima, que se da en cada segundo verso.

Aparte de su cultivo en los romanceros medievales y en el teatro del Siglo de Oro, los romances los escribía, por ejemplo, Federico García Lorca. Rubén Darío experimentó con una variedad llamada romance heroico, que consta de versos endecasílabos. Por otro lado, existen variantes de versos de menos de ocho sílabas que se denominan romancillo.

La **silva** combina versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, pero sin esquema de combinación fija, así que la distribución de rimas es variable. Incluso puede haber versos sueltos, sin rima:

En tu divina escuela,	7a
loca y desnuda y sin extraño adorno,	11B
la verdad se revela,	7a
paz derramando en torno;	7b
al oscuro color de tu regazo,	11c
contenta y recogida,	7d
como el ave en su nido,	7e
libre de ajeno lazo,	7c
desnuda alienta la callada vida,	11d
acurrucada en recatado olvido,	11e
lejos del mundo de la luz y el ruido;	11(e)

(Miguel de Unamuno)

En el ejemplo de Unamuno se ve bien que los metros heptasílabos y endecasílabos y las rimas varían irregularmente e independientemente. Esta libertad de la silva fue uno de los motivos por los que se aficionaron a ella los modernistas, quienes a veces introducían también otros metros imparisílabos (alejandrinos, eneasílabos, pentasílabos, etc.) Estos experimentos ya se acercaban bastante a lo que llamamos verso libre.

La silva arromanzada es una variedad en la que se juntan en rima asonante única todos los versos pares, quedando los impares sueltos, por lo cual se parece al romance y de él toma su nombre.

El **verso blanco** consta de endecasílabos sin rima, formando series no estróficas. Su variante española, introducida por Juan Boscán, proviene de Italia, pero es también pariente del *blankverse* inglés, cultivado por ejemplo por William Shakespeare en sus obras de teatro. Y tiene raíces en latín, concretamente en el pentámetro yámbico, que tampoco rimaba.

Tu mayor bien te aguarda, ¿y tú no vuelas?
¡Oh, corazón! Tú estás allá en su cuerpo,
no me detengas más acá este mío.
Recógete en tu fuego y pasa el agua,
salta en la mar, ten ojo a la tu lumbre.

(Juan Boscán)

Formas fijas

En último lugar nombraremos algunas formas fijas, que se dividen en partes parecidas a estrofas, si bien estas no se repiten continuamente. El poema entero está sujeto a una organización fija.

El **soneto** es una forma poemática fija. Tiene 14 versos y es posible distinguir las partes que lo constituyen: son dos cuartetos con rima *ABBA*, que sirven para plantear un argumento, y dos tercetos de rima más o menos variable (*CDE*, por ejemplo), que representan un desenlace.

El soneto, forma italiana por excelencia, fue introducido en España por el Marqués de Santillana y desarrollado por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Temáticamente, es un tipo de poema apropiado para expresar el sentimiento amoroso, pero hay también sonetos metafísicos, didácticos e incluso satíricos, como el que sigue:

Yo te untaré mis obras con tocino	11A
porque no me las muerdas, Gongorilla,	11B
perro de los ingenios de Castilla,	11B
docto en pullas, cual mozo de camino;	11A
Apenas hombre, sacerdote indino,	11A
que aprendiste sin cristus la cartilla;	11B
chocarrero de Córdoba y Sevilla,	11B
y en la Corte bufón a lo divino.	11A
¿Por qué censuras tú la lengua griega	11C
siendo sólo rabí de la judía,	11D
cosa que tu nariz aun no lo niega?	11C
No escribas versos más, por vida mía;	11D
aunque aquesto de escribas se te pega,	11C
por tener de sayón la rebeldía.	11D

(Francisco de Quevedo)

Tipográficamente, a veces se separan las partes del soneto introduciendo un renglón en blanco, como en nuestro ejemplo, pero normalmente los catorce versos van seguidos.

Una de las variantes del soneto es el sonetillo, cuyos versos son de arte menor. Los modernistas, por su parte, experimentaban con los sonetos en alejandrinos.

De las formas autóctonas, medievales, podemos nombrar el **zéjel.** Su inventor fue el poeta hispanomusulmán Muccádam ben Muafa. El zéjel consta de las siguientes partes: «un estribillo de uno o dos versos, que riman entre sí; y una estrofa, dividida en dos partes:

«Un cuerpo o mudanza de tres versos monorrimos, y un verso de vuelta que rima con el estribillo. El verso más usado es el octosílabo.»

(Domínguez Caparrós 1993: 218)

Paguen mis ojos pues vieron	8a
a quien más que a sí quisieron.	8a
Vieron una tal beldad	8b
que de grado y voluntad	8b
mi querer y libertad	8b
cautivaron y prendieron.	8a
Cautivaron mi querer	8c
en poder de tal poder	8c
que les es forçado ser	8c
más tristes que nunca fueron.	8a
Más tristes serán si biven	8d
que si moros los cativen	8d
porque de mirar se esquiven	8d
a quien nunca conocieron.	8a

(Juan del Encina; citado por Domínguez Caparrós 1993: 219)

La historia

La historia, o sea, el enfoque diacrónico, es muy importante para la teoría del verso. Algunos estudios que se dedican a la problemática del verso no tienen en cuenta que la semántica del verso está ligada muchas veces a su contexto histórico. Hay casos en que la métrica o teoría del verso sirve para describir las formas, pero ya sin enfocarlas dentro de un contexto literario, lo cual a veces puede causar graves confusiones.

Empecemos con la problemática de los sistemas de versificación, ahora en el ámbito checo, porque ilustra bien la importancia de la diacronía. En una lengua pueden coexistir varios sistemas de versificación, pero normalmente «compiten» entre sí para obtener una posición de prestigio. En la literatura checa hoy día predomina el verso libre y el sistema silabotónico, prevaleciendo la poesía escrita en el primero: el verso libre es el sistema no marcado. Actualmente (y también durante la mayor parte del siglo XX), lo más corriente es que la poesía checa (al igual que la española, la inglesa…) esté compuesta en verso libre. Los poemas silabotónicos, es decir, escritos en algún metro regular, ya se califican como marcados: por ejemplo, la poesía de J. H. Krchovský está compuesta en versos muy regulares, lo que comporta un rasgo bastante arcaizante.

Los factores que influyen en la posición de los sistemas de versificación en una literatura nacional pueden ser **internos** y **externos.** Los internos podemos comprenderlos como condiciones lingüísticas: cada lengua dispone de su prosodia, en la cual se basa el sistema versificatorio. La lengua es el «material del verso» y la mayor o menor adecuación de un sistema de versificación a la prosodia determina el éxito de dicho sistema. Los factores externos son las influencias interculturales, es decir, una literatura puede recibir impulsos de otras y puede imponerse en ella un sistema de versificación absolutamente nuevo (Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 18); o puede tratarse de influencias socioculturales, por ejemplo, la exigencia del público contemporáneo.

Estos dos factores pueden entrecruzarse hasta cierta punto. Volvamos a la literatura checa: en la época del Resurgimiento Nacional hubo intentos de introducir el sistema de versificación cuantitativo, aquel en que se componían versos en griego y en latín. Pavel Josef Šafařík y František Palacký escribieron *Počátky českého básnictví, obzvláště prozódie,* en 1818, como reacción a la reforma de Dobrovský, que propugnaba el silabotonismo como único sistema apto para la poesía checa. Más aún: hasta Dobrovský predominaba el verso silábico. Šafařík y Palacký creían, por tanto, que la poesía checa «luciría mejor» en el verso cuantitativo, que se basa en la duración de las sílabas y no en su acentuación. Sin embargo,

«esta ambición quedó sin realizarse tanto por razones internas como externas»

(Ibrahim – Plecháč – Říha 2013: 108)

Es decir, el público no aceptó este tipo de verso y parece que la lengua checa ni siquiera cumple con las condiciones necesarias para ser material del verso cuantitativo. El único de los idiomas europeos que lo favorecen es el húngaro que, a diferencia del checo, dispone también de la duración por posición (y no solo natural), como el latín y el griego. Bělič (1999: 278).

No obstante, el sistema cuantitativo desempeñó un papel importante en la evolución poética checa, así que podemos constatar que en la literatura checa hay muestras de versos en los sistemas de

versificación silábico o silabizante, silabotónico, cuantitativo, silabotónico con tendencias más o menos fuertes hacia el silabismo, y, a finales del siglo XIX, aparece el verso libre que compite durante el siglo XX con el silabotonismo y llegando a ser incluso el más prestigioso.

En este breve resumen (además bastante simplificado) podemos ver lo importante que es el contexto histórico para la métrica. No es posible separar una obra compuesta en verso de su contexto lingüístico, histórico y sociocultural. Leamos por ejemplo estos versos:

> Srdečně chválí duše má
> Hospodina svého Pána.

(Karel Horský, 1825, trad. del alemán)

Desde la posición de los nativos checos podríamos calificar los versos como amétricos, porque el primero tiene el ritmo yámbico o dactilotrocaico y el segundo trocaico. En la rima están en conflicto el grupo "duše má", que tiene tres sílabas con acento en la primera, y "Pána", de dos sílabas con acento en la primera. Desde el punto de vista del silabotonismo, tal rima y combinación de ritmos parecerían por lo menos como una torpeza del poeta. Pero si sabemos que se trata de una oración alemana traducida al checo en la época del silabismo, las cosas quedan más claras.

Veamos otros ejemplos, ahora ya de la métrica española:

La manera de contar sílabas no siempre fue tal como la hemos expuesto en el capítulo correspondiente. Por ejemplo, el empleo del hiato y de la sinalefa en la poesía anterior al siglo XVI tenía un carácter distinto. Como podemos ver en el ejemplo, Gonzalo de Berceo no contaba con la sinalefa:

> Por salud de su cuerpo e por vevir más sano,
> usava lectüarios apriessa e cutiano,
> en ivierno calientes, e fríos en verano;
> devrié andar devoto e andava lozano.

(Gonzalo de Berceo)

Los cuatro versos son alejandrinos agrupados en cuaderna vía, compuestos de dos hemistiquios de siete sílabas. Pero para poder contarlos así, hay que tener en cuenta que Berceo prefería el hiato a la sinalefa: sus versos se resistían a ligar las vocales contiguas: *apriess**a** **e** cutiano*, *devr**ié** **a**ndar*, ***e** **a**ndava*. Francisco Rico lo explica como un intento culto del mester de clerecía de aproximación a la prosodia latina. (Domínguez Caparrós 1993: 78)

Por otra parte, ya hemos hablado en otro lugar de la aspiración de la consonante *f* en palabras de origen latino, que se convirtió en la *h* muda. La sinalefa, que se hizo normal en la métrica española, en este caso no se aplicaba, porque hasta el siglo XVI se mantenía la aspiración.

A continuación mencionemos la llamada **ley de Mussafia**, que se relaciona con la antigua lírica gallego-portuguesa. Consiste en contar las sílabas de los versos agudos sin añadir una sílaba métrica, es decir, sin mantener la equivalencia de los finales agudos, llanos y esdrújulos. Ejemplo:

> Míos fueron, mi coraçón,
> los vuestros ojos morenos;
> ¿quién los hizo ser agenos?

(Anónimo)

Estos versos de una copla de raíz popular son octosílabos, pero el primero tiene ocho sílabas siendo la última palabra aguda: aplicando la ley de Mussafia, después de haber conocido el contexto del poema, no podemos calificar el primer verso como amétrico o irregular.

La siguiente cita de Bělič ilustra la importancia del contexto sociocultural (factor externo, no lingüístico) en el verso castellano:

(…) Las innovaciones de Garcilaso de la Vega (y Boscán) y de toda la escuela italianizante, en la primera fase del Renacimiento español, a las cuales se oponían los partidarios de las tendencias «castizas» (apegados a los moldes ya vacíos de la poesía cortesana tardía), no se reducían a las formas versales (en particular, el endecasílabo), sino que funcionaban como vehículo de las ideas renacentistas: conciencia del valor del hombre como especie y como individuo, paganismo renacentista, aceptación gozosa de la vida terrenal, etc.

Bělič (1999: 244)

Así que, repetimos, hay que conocer (entre otras cosas) el contexto histórico (y sociocultural) para poder analizar y valorar satisfactoriamente una obra compuesta en versos. En los capítulos que siguen, por tanto, vamos a estudiar el verso y las formas pertenecientes a las distintas épocas no solo desde el punto de vista sincrónico, sino también diacrónico.

La métrica en la Edad Media y en el Renacimiento

Mester de juglaría

Los juglares eran artistas ambulantes que ejercían su oficio en la Península Ibérica en la Edad Media. Ofrecían su espectáculo en las plazas, en las fiestas o los banquetes de los señores. Las primeras noticias de la presencia de juglares en Castilla datan del siglo XII. A partir del siglo XIV ya hay una abundante documentación sobre estos artistas populares, sobre todo en la primera mitad del siglo, cuando la juglaría alcanza su mayor desarrollo:

«los grandes señores tenían juglares a su servicio, de los cuales solían hacerse acompañar en sus viajes y jornadas. Los juglares solazaban a los soldados en las campañas militares e intervenían en las fiestas públicas y privadas.»

(Navarro Tomás 1991: 49)

Podemos hallar una fuente bastante rica de las canciones juglarescas en el *Libro de Buen Amor,* del Arcipreste de Hita. Aunque este autor de la primera mitad del siglo XIV se asocia con el mester de clerecía, del que vamos a ocuparnos más adelante, su libro presenta una mezcla de lo culto con lo popular. En él encontramos varias muestras de la lírica popular escrita en lengua castellana (hasta entonces la mayoría de este género se recogía en escritos en gallego-portugués).

Desde el punto de vista de la métrica, el mester de juglaría se caracteriza por el uso del verso de arte menor y por la fluctuación silábica. Podemos observarla tanto en el verso épico, como en el lírico.

El *Cantar del Mio Cid*, cantar de gesta anónimo compuesto alrededor del año 1140 que versa sobre el caballero Rodrigo Díaz, consta de 3735 versos cuya extensión oscila entre 10 y 20 sílabas, divididos en hemistiquios. El texto no resulta dividido en estrofas, lo cual es normal en el verso épico, sino en tiradas: los versos se agrupan en series de extensión variada y de una rima asonante. Además de las asonancias al final de cada verso compuesto, hay pasajes donde nos encontramos con asonancias internas, en que riman los primeros hemistiquios. Los versos agudos a veces presentan la llamada paragoge, es decir, añaden detrás de la última sílaba tónica una *e*: *logare, farade…*

Entre otros efectos eufónicos, mencionemos la aliteración que aparece en algunos versos del *Cantar del Mio Cid.* Esta obra se transmitía oralmente, su verso era cantable, así que la aliteración servía como un complemento a la melodía: *Tañen las campanas en San Pero a clamor.* En este verso percibimos una reiteración llamativa de las nasales.

Volvamos a la fluctuación silábica. No podemos calificarla como una torpeza del autor, ya que su propósito evidentemente no era componer versos obedeciendo a la norma de contar las sílabas. Tal desigualdad era normal tanto en el verso épico, como en el lírico de la época. Los hemistiquios que más abundan son los de 6, 7 u 8 sílabas, medida correspondiente con el promedio de los grupos fónicos en la prosa castellana. Las combinaciones más frecuentes de hemistiquios son: 7+7, 6+7, 7+8. La base predominante, por tanto, es el heptasílabo. (Domínguez Caparrós 1993: 166)

Le convidarían de grado, mas ninguno no osaba;
el rey don Alfonso tenía tan gran saña;
antes de la noche, en Burgos de él entró su carta,
con gran recaudo y fuertemente sellada:
Que a mío Cid Ruy Díaz, que nadie le diese posada,
y aquel que se la diese supiese veraz palabra,
que perdería los haberes y además los ojos de la cara,
y aún más los cuerpos y las almas.

(Anónimo, *Cantar del Mio Cid*; texto modernizado)

En este fragmento del cantar primero, parte cuarta, se refleja bien la fluctuación del verso épico medieval. La asonancia es siempre igual durante la serie entera, en este caso riman las vocales *a-a.* Además hay una asonancia interna, entre *diese* y *haberes.*

La cuestión del origen del verso fluctuante todavía está sin aclarar. Algunos autores lo consideran como acentual, ya que es posible ajustar la lectura al principio de dos acentos por hemistiquio. Por otro lado, algunos opinan que

«detrás de todo anisosilabismo medieval hay un isosilabismo, presente o recordado.»

(Domínguez Caparrós 1993: 167)

De esta manera, el autor anónimo del *Cantar* pudo tener en mente el ejemplo del alejandrino francés.

Navarro Tomás (1991) explica la unión del verso fluctuante medieval con la recitación (o canto). Apoya la teoría de dos tiempos marcados en cada hemistiquio. Estos, si aplicamos lo expuesto en los primeros capítulos de este manual, constituyen el verdadero impulso métrico de este tipo de verso: la reiteración continua de los dos acentos de apoyo por hemistiquio establece la expectativa de que los versos que van a seguir serán recitados del mismo modo. Otro impulso consiste en la pausa corta entre los hemistiquios, la cesura.

Además, podemos observar que no hay encabalgamientos, lo que también tiene relación, probablemente, con la fluctuación silábica. Dice Navarro Tomás:

«La combinación más corriente es aquella en que los elementos de la frase se acomodan a los hemistiquios de un solo verso. Otras veces comprenden cuatro o seis versos. Son escasas las que constan de un número impar de tres o cinco. Se refleja en el orden gramatical tanto como en la métrica el carácter binario del compás que el poeta debió tener presente en la composición de su obra. No ocurren casos de encabalgamiento. La libertad de medida permitía que cada verso pudiera coordinar su extensión con su unidad sintáctica.»

(Navarro Tomás 1991: 57)

El verso lírico medieval lo representan en Castilla los poemas breves del siglo XIII: *Elena y María, Razón de Amor* o *Vida de Santa María Egipcíaca.* Se basan, al igual que los cantares épicos, en el verso de medida fluctuante, pero normalmente no se dividen en hemistiquios. En el caso de *Elena y*

María, los versos tienen entre 5 y 15 sílabas, predominando los octosílabos. Las líneas se agrupan en pareados con rima asonante:

> Salvet el Criador
> e vos de el su amor.
> Dueñas somos de otras tierras
> que venimos a estas sierras,
> a vos, señor, demandar
> por un juizio estremar,
> señor, por aquel que vos fizo,
> departid este juizio!

(Anónimo, *Elena y María*)

En el último lugar de este subcapítulo sobre el mester de juglaría mencionamos el romance, porque este tiene su origen probablemente en los cantares de gesta. El romance más antiguo en forma de texto escrito es del año 1421; se llama *Gentil dona, gentil dona* y lo recopiló Jaume de Olesa. Pero según Menéndez Pidal el género existía ya en los siglos XIII y XIV. Estos romances, llamados *noticieros,* normalmente referían algún suceso particular. Los romances épicos se cultivaban en la misma época o quizá todavía antes. (Navarro Tomás 1991: 69)

Los romances escritos del siglo XV ya tienen la forma estabilizada de versos de ocho sílabas: se escriben de manera que cada octosílabo ocupa una línea. Sin embargo, originalmente su estructuración era semejante a los cantares épicos: un octosílabo representaba un hemistiquio. Esto se puede observar también en la rima del romance, que tiene lugar en los versos pares (hemistiquios finales). Según Navarro Tomás,

«los romances epicotradicionales se formaron como reelaboración selectiva de aquellos pasajes de los cantares de gesta que por haber impresionado más vivamente la imaginación y por haberse grabado con más firmeza en la memoria alcanzaron vida propia e independientemente.»

(Navarro Tomás 1991: 69)

Mester de clerecía

El término clerecía alude a los clérigos, palabra que, en la Edad Media, no tenía necesariamente una connotación religiosa, sino que hacía referencia a las personas cultas, doctas, que tenían acceso a la sabiduría encerrada en los libros. Y precisamente en este respecto el mester de clerecía se opone al mester de juglaría: lo culto frente a lo popular. En el *Libro de Alexandre,* de autor anónimo, inspirado en el poema francés *Roman de Alexandre* de la segunda mitad del siglo XII, podemos observar una mención explícita sobre la métrica del nuevo mester y su oposición al verso fluctuante del mester de juglaría:

> Mester trago fermoso, non es de ioglaría
> mester es sen pecado, ca es de clerezía,
> fablar curso rimado por la cuaderna vía
> a sílabas cuntadas, ca es grant maestría.

(Anónimo)

Los versos del poema son alejandrinos, que se reúnen en estrofas llamadas cuaderna vía o tetrástrofo monorrimo. El segundo nombre alude al número de los versos y a la rima, que es única y consonante. Otro gran cultivador del alejandrino fue Gonzalo de Berceo.

Sin embargo, no todos los poetas obedecieron rigurosamente el isosilabismo, exigido por el autor del *Libro de Alexandre.* Por ejemplo, hay muestras de alejandrinos con medidas fluctuantes en Juan Ruiz. Por otro lado, hay casos en los que al factor silábico de clerecía se une también cierta regularidad acentual y aparecen, aunque raramente, estrofas de ritmo uniforme, digamos de carácter silabotónico. Gonzalo de Berceo tiene tales poemas.

El cultivo del alejandrino y la cuaderna vía termina a finales del siglo XIV con la métrica de la gaya ciencia, que lo sustituye por otros metros y estrofas. Habrá que esperar a la época del Modernismo para ver el alejandrino restituido con gran éxito.

Aparte de la cuaderna vía, los poetas del mester de clerecía cultivan por ejemplo los versos octosílabos en pareados, coplas de pie quebrado o redondillas con el esquema de rima *abab*, procedente del latín medieval; la variante de rima abrazada es fruto de una modificación posterior, en el siglo XIV.

Con el mester de clerecía también se relaciona el *Auto de los Reyes Magos* (finales del siglo XII), primer testimonio del género dramático en castellano. Precisamente en esta obra hallamos los orígenes de la polimetría, que en el Siglo de Oro adoptarán con tanto éxito Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y otros dramaturgos. En el *Auto* predominan los versos eneasílabos, combinados con heptasílabos, alejandrinos y pocos versos de 4, 5, 6 y 8 sílabas. La única estrofa es el pareado, así que se trata de teatro polimétrico, pero no heterostrófico, como el de Lope.

Podemos resumir que, en general, la métrica del mester de clerecía se opone a la juglaresca en el hecho de que las medidas de los versos no suelen fluctuar. Se prefieren los metros imparisílabos (heptasílabo, eneasílabo o el alejandrino compuesto de heptasílabos) frente al octosílabo, que es más bien de raíz popular; la rima es consonante, frente a las asonancias de cantares de gesta y otros géneros de la juglaría.

Gaya ciencia

El nombre de gaya ciencia se le da a la poesía cortesana de la primera mitad del siglo XV. Surge en la corte de Juan II de Castilla, centro de la actividad literaria de la época. Enrique de Aragón, famoso por conocer el arte de trovar, fue un poeta que, bajo el patronazgo del rey, contribuyó destacadamente al desarrollo de gaya ciencia. Los poemas de este movimiento literario se recogen en los cancioneros (por eso se conoce también como poesía cancioneril), entre los que sobresale el de Juan Alfonso de Baena, publicado en 1445. Contiene textos de 89 poetas, entre los que encontramos al Marqués de Santillana, a Juan de Mena o a Jorge Manrique. (Navarro Tomás 1991: 113)

Como ya se indicó en el subcapítulo precedente, con la gaya ciencia se abandona el alejandrino. Viendo el incremento de contactos con Italia podría esperarse que los poetas castellanos adoptaran los metros italianos, como el endecasílabo; sin embargo, no fue así. Los metros que sustituyen el alejandrino abandonado son el verso de arte mayor y el octosílabo.

El verso de arte mayor, también llamado de Juan de Mena, es un verso compuesto de doce sílabas con hemistiquios de seis. Se caracteriza por su carácter silabotónico, de una parte, y de otra parte por cierta tendencia a la fluctuación silábica. Este verso se basa en el pie anfibráquico (U–U): cada hemistiquio consta de dos anfíbracos. Puede haber una sílaba más o una menos en el principio del verso:

> Non bien formadas mis bozes serían
> quando robada sentí mi persona,
> e llena de furia la madre Belona
> me toma en su carro que dragos traían,
> e quando las alas non bien remeçían
> ferílos ésta con duro flagelo,
> tanto que fizo fazerles tal buelo
> que presto me dexan adonde querían.

(Juan de Mena)

En esta estrofa del *Laberinto de Fortuna* podemos observar lo dicho sobre el verso de Juan de Mena: los primeros hemistiquios de los versos 1, 2 y 7 tienen solo cinco sílabas. Se debe a que empiezan con una sílaba acentuada (la palabra *bien* en el primer verso, en cambio, se somete a la licencia de desacentuación), así que el primer anfíbraco en estos versos carece de la primera sílaba átona (de forma que se convierte en dáctilo). El resto de los versos presentan las variantes de 6+6 sílabas.

El verso de Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* aparece en estrofas de 8 versos, compuestas de dos cuartetos con rima consonante abrazada. El esquema de esta estrofa es predominantemente *ABBA ACCA*.

Entre otras formas cultivadas por los poetas de la gaya ciencia podemos nombrar la redondilla o la quintilla, que surge de la primera por adición de un verso; la copla de pie quebrado; o la glosa, una composición que aparece en el siglo XV: es, digamos, una amplificación o comentario de otro poema. Consta de una parte inicial, normalmente de unos pocos versos, que puede ser un poema existente de otro autor, y siguen las estrofas, cuyo número equivale al número de versos de la parte inicial. Luego, cada verso de esos iniciales forma parte de una estrofa, en la que el poeta lo comenta o amplifica mediante el resto de los versos de la estrofa.

Renacimiento e importación del endecasílabo italiano

El endecasílabo es un metro prácticamente ignorado en Castilla hasta la época del Renacimiento, aunque por ejemplo en las lenguas catalana o gallegoportuguesa se cultiva ya desde algún tiempo antes. En la primera mitad del siglo XV el Marqués de Santillana experimenta con este tipo de verso en sus *42 sonetos fechos al itálico modo*, pero su intento tiene poca acogida. Habrá que esperar hasta 1526, cuando se encuentra Juan Boscán con el embajador de Venecia Andrea Navagiero, en Granada. Navagiero incita a Boscán a que intente componer versos imitando a Petrarca, Dante y

otros compatriotas suyos. Boscán acepta y, en colaboración con su amigo Garcilaso de la Vega, introducen el verso endecasílabo en España. En 1543 se publican *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* aunque el impacto y la fama de esta innovación fue enorme ya desde las primeras copias manuscritas.

El ejemplo muestra el *Soneto XXIX* de Juan Boscán:

> Nunca de amor estuve tan contento,
> que en su loor mis versos ocupase:
> ni a nadie consejé que se engañase
> buscando en el amor contentamiento.
> Esto siempre juzgó mi entendimiento,
> que deste mal todo hombre se guardase;
> y así porque esta ley se conservase,
> holgué de ser a todos escarmiento.
> ¡Oh! vosotros que andáis tras mis escritos,
> gustando de leer tormentos tristes,
> según que por amar son infinitos;
> mis versos son deciros: «¡Oh! Benditos
> los que de Dios tan gran merced hubistes,
> que del poder de amor fuésedes quitos».

(Juan Boscán)

Sobre el endecasílabo ya hemos escrito bastante en el capítulo dedicado al metro, así que no vamos a describir en este lugar sus variantes rítmicas etc. Solo resumamos en qué tipos de estrofas aparece este metro que desde su apariencia en Castilla se convierte en uno de los más empleados por los poetas españoles hasta hoy día. La forma fija de endecasílabos probablemente más famosa es el soneto, seguida por la octava real. En la lira y la silva se combina el endecasílabo con el heptasílabo, que después del abandono del alejandrino (el alejandrino consta de dos heptasílabos) por los poetas de la gaya ciencia se cultiva menos.

El enorme éxito del endecasílabo, que fue adoptado inmediatamente por casi todos los poetas cultos, se debe a que era más apropiado para expresar los nuevos sentimientos y temas del Renacimiento: mucho más flexible y dulce que el verso de Juan de Mena, y no tan vivo y saltarín como el octosílabo. Sin embargo, hubo poetas que «defiendían» el octosílabo frente a la invasión endecasilábica venida del extranjero. Mencionemos, por ejemplo, a Cristóbal de Castillejo.

Pero lo cierto es que la importación del endecasílabo no implica que se dejasen de emplear las formas autóctonas, tradicionales. Por ejemplo el octosílabo se cultiva incluso más frecuentemente que antes, sobre todo en los romances, que en esta época se aplican a una amplia gama de asuntos históricos, religiosos, líricos etc. Además, a lo largo del Renacimiento y el Barroco surgen o se expanden estrofas basadas en el octosílabo como la quintilla, la redondilla, la décima o el ovillejo.

El modernismo y su renovación del lenguaje poético

El Modernismo es un movimiento literario que se desarrolló aproximadamente entre los años 1890 y 1910 y que supuso una revolución en la poesía española comparable a la producida por Garcilaso y Boscán en el Renacimiento. Supuso un refinamiento de la creación poética, una actitud cosmopolita y una renovación estilística. El Modernismo reacciona a la crisis universal de las artes y la ciencia y se opone a la burguesía y al adocenamiento.

En el Modernismo se percibe la influencia del **parnasianismo** y del **simbolismo**: el primero se caracteriza por el anhelo de perfección formal, el uso de temas exóticos y valores sensoriales. El simbolismo, iniciado en Francia por Baudelaire, Rimbaud o Verlaine, reacciona al pedantismo, la declamación y la descripción objetiva, descifrando el secreto del mundo a través de unas «correspondencias ocultas» entre los objetos sensibles. Los sonidos de la poesía simbolista muchas veces aluden a la realidad: por ejemplo, Rimbaud tiene un soneto en alejandrinos que se llama *Vocales,* en el que establece una correspondencia entre las vocales y los colores.

En definitiva, los modernistas intentan afectar a todos los sentidos humanos con su poesía: aluden a los perfumes, describen la belleza de objetos de lujo, ponen de relieve la musicalidad de la poesía, etc. Rechazan la realidad cotidiana y refieren sobre mundos lejanos y exóticos, sea geográficamente, sea temporalmente. Se sirven muchas veces de la mitología. Estilísticamente, destacan por la precisión formal. En cuanto al léxico, usan helenismos, cultismos y galicismos.

Rubén Darío, nicaragüense, se considera el principal poeta modernista. Su libro de cuentos y poemas *Azul,* de 1888, o *Prosas profanas,* de 1896 son obras cumbres de este movimiento. Entre otros modernistas podemos mencionar al argentino Leopoldo Lugones, al colombiano José Asunción Silva, a los cubanos José Martí y Julián del Casal, o los españoles Manuel Machado o Eduardo Marquina.

Para el Modernismo la métrica es un asunto fundamental en su programa de renovación. A veces, los juegos rítmicos y fonéticos incluso se ponen en el primer plano de la creación poética. Dámaso Alonso plantea un paralelismo entre la poesía de Garcilaso de la Vega y la modernista:

> «En toda la historia de la poesía hay dos momentos áureos: el uno va de 1526 (conversación de Granada) hasta, digamos, 1645 (muerte de Quevedo); el otro lo estamos viviendo: ha comenzado en 1896 (*Prosas profanas*) y no ha terminado todavía.»

(Dámaso Alonso, citado por Domínguez Caparrós 1999: 183)

Boscán y Garcilaso de la Vega fueron grandes renovadores del lenguaje poético, recordemos su uso de las formas italianas adaptadas a la lengua castellana. También los modernistas enriquecen la poética con formas extranjeras, mezclándolas con las tradicionales, autóctonas. Inventan versos nuevos y resucitan otros, ya abandonados en su época.

Los modernistas hacen patente su afán por la nueva métrica también en su poesía, de manera explícita, tal como lo hizo por ejemplo, José Santos Chocano, al definir un nuevo tipo de dodecasílabo:

> Son tres golpes remachando la cadena,
> son tres saltos que coronan tres alturas,
> se dirían tres corceles que en la arena
> estampasen doce firmes herraduras.

(José Santos Chocano; citado por Domínguez Caparrós 1999: 184)

Santos Chocano define el nuevo dodecasílabo como una sucesión de tres golpes por verso, con los que alude a tres acentos principales. Se trata de un poema de versificación silabotónica, en la métrica española tradicionalmente denominada «de cláusulas», con cuyo cultivo empezaron precisamente los modernistas. En cada verso se percibe la cadena de cuatro tiempos con acento siempre en el tercero (este tipo de pie se llama peón tercero). Sin embargo, también podemos afirmar que se trata del troqueo, porque no todos los tiempos fuertes del troqueo necesitan la realización con una sílaba acentuada.

Otro ejemplo de autorreferencia proviene de José Asunción Silva:

> Soñaba en ese entonces en forjar un poema,
> de arte nervioso y nuevo obra audaz y suprema,
>
> escogí entre un asunto grotesco y otro trágico
> llamé a todos los ritmos con un conjuro mágico
>
> Y los ritmos indóciles vinieron acercándose,
> juntándose en las sombras, huyéndose y buscándose,
>
> ritmos sonoros, ritmos potentes, ritmos graves,
> unos cual choques de armas, otros cual cantos de aves,
>
> de Oriente hasta Occidente, desde el Sur hasta el Norte
> de metros y de formas se presentó la corte.
>
> (…)
>
> Le mostré mi poema a un crítico estupendo…
> Y lo leyó seis veces y me dijo… «¡No entiendo!».

(José Asunción Silva)

Se trata de versos alejandrinos pareados. Destacan por un alto grado de musicalidad: Silva utiliza muchas sinalefas, palabras esdrújulas, repite palabras, etc. El papel del ritmo en la poesía modernista está muy bien trazado en el poema.

Los dos ejemplos ilustran muy bien lo explícito que puede ser una manifestación de principios rítmicos y métricos en el propio poema. Sin embargo, no es cosa nueva, lo mismo podemos observar

en el mester de clerecía, en los versos del *Libro de Aleixandre,* ya citados antes («Mester traigo fermoso, non es de juglaría…»).

Centrémonos por ahora en las renovaciones métricas que hicieron los modernistas en la poesía. Siguiendo a Domínguez Caparrós, las dividimos en tres tipos:

1. Flexibilización y máximo empleo de las formas de verso silábico propio de la poesía española culta.
2. Indagación y experimentación con nuevas formas de versificación acentual.
3. Invención del verso libre moderno y empleo de otras formas amétricas no acentuales inspiradas en la poesía clásica (hexámetro, principalmente).

(Domínguez Caparrós 1999: 186)

A continuación, veamos algunos ejemplos:

1)

En cuanto al cultivo de formas silábicas castellanas tradicionales, detengámonos primero en el caso del **endecasílabo**. Rubén Darío lo emplea mezclando todas las modalidades rítmicas. No solo se atiene a las variedades tradicionales de *a maiori* y *a minori*, sino que también experimenta con otras formas del endecasílabo. Veamos la primera estrofa de la *Balada laudatoria a don Ramón del Valle-Inclán*:

Del país del sueño, tinieblas, brillos,
donde crecen plantas, flores extrañas,
entre los escombros de los castillos,
junto a las laderas de las montañas;
donde los pastores en sus cabañas
rezan, cuando al fuego dormita el can,
y donde las sombras antiguas van
por cuevas de lobos y raposas,
ha traído cosas muy misteriosas
don Ramón María del Valle-Inclán.

(Rubén Darío)

Fijémonos en que todos los versos tienen acento en la quinta sílaba. No aparece ningún endecasílabo a maiori, a minori, ni de gaita gallega, los tipos más cultivados a lo largo de la historia. Se nota la importancia de la organización del poema en torno al quinto acento: los versos se dividen así en dos partes desiguales, la primera de 6 sílabas, la segunda de 5. Se trata del llamado endecasílabo galaico antiguo. El nombre alude a su origen en la antigua poesía gallega, resucitándolo mucho más tarde Rubén Darío.

Entre los versos endecasílabos del poema citado encontramos también uno que tiene solo diez sílabas, aunque acentuado en la quinta sílaba, como los demás. Es uno de los testimonios de la liberalización métrica modernista y del paso a la versificación libre. Pues la preocupación por cierta

precisión formal en cuanto a la acentuación por un lado y un aparente descuido por la medida silábica por otro es característica en Darío.

Quizá el metro más importante para los modernistas es el **alejandrino.** Después de su auge en el mester de clerecía quedó abandonado, dominando entre las formas importadas de las literaturas extranjeras el endecasílabo a la italiana. Hubo que esperar a los modernistas, quienes resucitan y renuevan el alejandrino. La literatura francesa tiene un papel importante en este caso, puesto que en ella se inspiraron los poetas modernistas, y el alejandrino mantuvo una posición prestigiosa durante toda la historia en la poesía gala.

Nos detenemos otra vez en Rubén Darío: fue él quien renovó el alejandrino cambiando el carácter de la cesura. Ésta normalmente divide el verso en dos hemistiquios y se encuentra en la frontera entre palabras. Pero veamos algunos versos de Rubén Darío del poema *Epístola:*

> (…)
> en panorama igual al de los cuadros y hasta
> igual al que pudiera imaginarse… Basta.
> Mi ditirambo brasileño es ditirambo
> que aprobaría su marido. Arcades ambo.

(Rubén Darío)

Observemos, sobre todo, los versos tercero y cuarto del ejemplo: en el cuarto, la cesura aparece después de una palabra monosílaba, el pronombre posesivo «su», que tiene que ser acentuada (normalmente no tiene acento) para poder contar una sílaba más al hemistiquio. El tercer verso es en realidad tridecasílabo, no alejandrino, aunque sería posible dividir la palabra «brasileño» en dos partes y la primera, «brá-» considerarla como monosílabo acentuado, seguido de cesura. Otra vez estamos ante un ejemplo del paso al verso libre. El alejandrino en manos de los modernistas experimenta cambios similares a los del alejandrino francés (verso, a fin de cuentas, hasta cierta medida imitado por Darío y los demás): por ejemplo, Víctor Hugo prefiere el alejandrino de tipo ternario, dividido en tres partes, frente al tradicional, de dos hemistiquios.

La predilección por el alejandrino en los poetas modernistas se refleja en su uso en algunas formas fijas en las cuales tradicionalmente se empleaba otro metro; el mejor ejemplo lo constituye el soneto, normalmente endecasilábico:

Bajo el regio crepúsculo de oro azul y grosella,
Títiro en la dulzaina solemniza su cuita,
mientras Lux, taciturna de idilio en la hora aquella,
bajo los abedules, sólo por él palpita…

Lux delira. En su alma ha nacido una estrella,
aspirando esa música tan honda y exquisita,
que evapora un suspiro de la tarde infinita,
con todo lo que calla de más sublime en ella.

En su seno de virgen, late Amor un impronto
de ansiedad que le asfixia… Es ya noche. De pronto,
la dulzaina solloza un adiós mortecino,

y silencia ante el éxtasis de los lagos azules.
Ha muerto un alma blanca bajo los abedules…
Voces intermitentes zumban en el camino.

(Julio Herrera y Reissig)

La **silva:** los modernistas también hacen renovaciones en esta estrofa tradicional. Mezclan no solo los versos de 11 y 7 sílabas, que antes era lo corriente, sino que añaden otros metros:

Mar armonioso.
mar maravilloso,
tu salada fragancia,
tus colores y músicas sonoras
me dan la sensación divina de mi infancia
en que suaves las horas
venían en un paso de danza reposada
a dejarme un ensueño o regalo de hada.

(Rubén Darío)

Darío combina en su silva modernista, sobre todo, versos pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos (no en el ejemplo), endecasílabos y alejandrinos; es decir, metros de número de sílabas impar, aunque en el ejemplo incluso podemos ver un verso de seis sílabas (el segundo).

Estos experimentos suponen otro paso hacia el verso libre. Los metros sí son los que tradicionalmente se empleaban en la poesía castellana, pero su libre combinación es una novedad.

2)

Como ya sabemos, los modernistas se preocupaban bastante por el papel del acento en el ritmo y por las posibilidades rítmicas. Reaccionaban así a la preceptiva, a las leyes de versificación que ligaban las manos al poeta.

Salvador Rueda descubre que el ritmo reside en todas partes, solo hay que buscarlo. Toma, por ejemplo, una frase aleatoria del periódico: «No han cesado estos días los periódicos oficiosos» e identifica en ella el heptadecasílabo compuesto de 8+9 sílabas. Sobre esta base construye un soneto de los mismos metros. Huye así de las formas «institucionalizadas». (Domínguez Caparrós 1999: 193)

La preocupación por el acento causa el (re)descubrimiento de la llamada **versificación de cláusulas**. Los versos se construyen sobre la base de los pies rítmicos, llamados cláusulas en la métrica española[16]. La regularidad acentual abre la posibilidad de romper con la regularidad en el número de sílabas, así que se suprime absolutamente el principio básico del silabismo tradicional.

Uno de los ejemplos más representativos y más estudiados es el poema «Nocturno» de José Asunción Silva:

> Una noche
> una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de älas,
> Una noche
> en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
> a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
> muda y pálida
> como si un presentimiento de amarguras infinitas,
> hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
> por la senda que atraviesa la llanura florecida
> caminabas, (…)

(José Asunción Silva)

En este fragmento del poema observamos, por tanto, que los versos no tienen el mismo número de sílabas. Este varía libremente. El elemento básico del metro es el pie de cuatro sílabas (peón) con el acento en la tercera (peón tercero). La rima también es bastante experimental: se parece a la del romance, porque riman los versos pares en asonancia, pero muchas veces las palabras rimadas son esdrújulas (fantásticas, pálida…). La estrofa tampoco conserva regularidad alguna: se construye con un número libre de versos. El poeta puede reunir de esta manera los versos en estrofas a partir de su contenido, puede componer núcleos de contenido de libre extensión, sin tener que subordinarlos a una forma estrófica dictada por la preceptiva. La apertura del ritmo a nuevas posibilidades está bien clara en este caso.

> ¡Ya viene el cortejo!
> ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
> La espada se anuncia con vivo reflejo;
> ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

(Rubén Darío; citado por Domínguez Caparrós 1993: 84)

Los versos se construyen en la base de pies trisílabos de ritmo anfibráquico, siendo el número de sílabas en cada verso variable.

Sin embargo, la versificación de cláusulas fue un fenómeno exclusivo del Modernismo, ya que casi no aparece después de él. Es otra prueba de que el sistema de versificación viene impuesto no solo por las condiciones prosódicas de la lengua, sino también por la tradición establecida. Desde el punto de vista de la prosodia sí es posible esta versificación en español, pero lo que rompió con ella fue una cierta monotonía de los versos basados en la repetición de pies. El oído español está acostumbrado

[16] Pero cuidado, en la versología checa, la cláusula es el final del verso, su último pie, que frecuentemente lleva la rima. El principio del verso se llama íncipit.

tan profundamente al silabismo de acentuación variable que no es capaz de tolerar un ritmo tan mecánico como el que imponen las cláusulas.

3)

Pero la versificación que sí alcanzó prestigio y se difundió con gran éxito es el **verso libre**. Surge después de la experimentación con las formas tradicionales (recordad los ejemplos del alejandrino, de la silva etc.), que causa una cierta liberación. Esta liberación sigue paulatinamente hasta el versolibrismo, aunque ya antes de la época del Modernismo podemos observar antecedentes del verso libre, por ejemplo, en Rosalía de Castro. Lo mencionamos para ilustrar que la evolución del verso nunca es directa.

Sin embargo, la causa esencial del paso al versolibrismo fue la influencia extranjera, el factor externo. El verso libre surgió en España y en América latina bajo la influencia de Walt Whitman, los simbolistas franceses y también del poeta portugués Eugenio de Castro. Los primeros cultivadores del verdadero verso libre en lengua española fueron Ricardo Jaimes Freyre, Rubén Darío –otra vez– y Leopoldo Lugones. Estas primeras muestras son poemas de verso libre, pero con rima.

No nos detengamos más en el tema del versolibrismo, pues va a ser objeto de estudio en el próximo capítulo.

El verso libre

La problemática del verso libre es bastante complicada y los versólogos no siempre están de acuerdo en cuanto a su definición. Según algunos constituye un sistema de versificación especial (Bělič 1999, por ejemplo), según otros puede existir solo en contraste a alguna norma, negándola. Por ejemplo, Ibrahim, Plecháč y Říha (2013: 51) tienen en cuenta los pasos intermedios entre el verso regular silabotónico checo y el verso libre verdadero, como, por ejemplo, el verso basado en un único tipo de pie, pero de libre número de pies de los que consta. Podríamos ofrecer numerosas muestras en lengua española de versos de Rubén Darío o José Asunción Silva, de los que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior. El *Nocturno* del segundo poeta mencionado se basa en los pies llamados peón tercero, o, si nos atenemos al enfoque versológico internacional, troqueo. El número de sílabas entonces varía, pero el pie es único. En la métrica española hablamos sobre la versificación de cláusulas.

Otra modalidad del paso hacia el verso libre la llaman Ibrahim, Plecháč y Říha (2013: 52) «verso sin medida», en el que está escrita la *Crónica de Dalimil:* consiste en que sus versos tienen un número de sílabas variable, pero este varía en torno a alguna medida, que predomina; a continuación, tales versos se unen frecuentemente en parejas con rima. Estos versos se parecen al verso fluctuante del *Cantar del Mio Cid,* por ejemplo; en este poema, el tipo de rima es diferente, pero el carácter de la fluctuación silábica es el mismo.

El «verso relajado» (Ibrahim, Plecháč y Říha 2013: 54) es aquel cuyas líneas son ya libres absolutamente, pero se juntan en estrofas y riman. El verso libre, entonces, es resultado del último paso que conduce a la libertad absoluta, que, sin embargo, se basa en las referencias al verso métrico, regular. Sin él, no existiría.

Bělič considera el verso libre como un sistema versificatorio autónomo:

«A pesar de todas las dudas y reservas que pueda haber, el verso libre existe, tiene su poética, tiene la tipología de sus formas básicas, tiene todo lo que debe tener un sistema prosódico.»

(Bělič 1999: 582)

Dejando aparte todas las disputas acerca de los sistemas de versificación, queda claro que el versolibrismo hay que considerarlo como una forma histórica de componer poemas, internacional (el fenómeno se da en todas las literaturas, por lo menos occidentales, que disponen de alguna tradición poética), pero su procedencia es nacional; o, mejor dicho, parte de los sistemas ya existentes de la literatura dada. El verso libre checo entonces se presenta como negación del silabotonismo; el español, del silabotonismo o silabismo.

Verso libre y prosa

En el primer capítulo de este manual nos hemos ocupado de la distinción entre la prosa y el verso, con la conclusión de que no es posible diferenciar el verso de la prosa en varios niveles, pero sí podemos afirmar que el verso está sujeto a una segmentación rítmica y la prosa a una segmentación lógico-sintáctica. En este punto estriba también el carácter del verso libre. La división del texto en

versos libres tiene su fundamento, porque la línea del verso lo dota de una entonación que es diferente a la de la prosa. Además, se destaca el encabalgamiento, que en el verso regular salta a la vista solo en conjunción con el metro.

La segmentación no es arbitraria: el verso libre no es equivalente a la prosa «despedazada» en renglones. La intención del poeta al hacer versos libres se corresponde con sus fines estéticos.

Según Domínguez Caparrós,

«el verso libre quiere hacerse una señal de la expresión poética, un "icono", es decir, un signo en el que la forma del verso ayuda a captar el tema o el tono poéticos, en cuanto que hay una relación de parecido: el ritmo verbal es paralelo del pensamiento»

(Domínguez Caparrós 1993: 183-184)

El principio del verso libre es la repetición, al igual que en el verso regular. Pero la segmentación rítmica del verso libre no se basa normalmente en la repetición fónica (aunque también puede reiterarse algún esquema entonacional, por ejemplo), sino también (o ante todo) en las repeticiones sintácticas y semánticas. Veamos un ejemplo:

Pido la paz y la palabra.
Escribo
en defensa del reino
del hombre y su justicia. Pido
la paz
y la palabra. He dicho
"silencio",
"sombra", "vacío",
etc.
Digo
"del hombre y su justicia",
"océano Pacífico",
lo que me dejan.
Pido
la paz y la justicia.

(Blas de Otero)

Podemos observar que se repiten varias palabras, como *paz*, *palabra, pido.* La jerarquización semántica va de la mano con la segmentación del texto en versos. Gracias a ella, algunas palabras quedan aisladas y de esta manera se destacan. Y el hecho de que, por ejemplo, el verso *"silencio"* se oponga a *"sombra", "vacío"* también es significativo y provoca en el lector preguntas como esta: ¿Por qué la palabra *"silencio"* ocupa un verso autónomo, mientras que *"sombra", "vacío"* van juntas en otro verso? Etcétera.

Vlašín, citado por Bělič, dice:

Por la reducción de los elementos rítmicos al mínimum, el verso libre se acerca a la prosa sólo en apariencia. En realidad hace más agudo el contraste entre verso y prosa, subrayando el

principio estructurador principal de la cadena fónica versificada, es decir, la segmentación en unidades rítmicas básicas, versos. De este modo, en el verso libre se hace más intensa la presión de la segmentación versal sobre la lógico-sintáctica, soporte fundamental del ritmo de la prosa, y entre las dos se produce una confrontación motivada.

(Bělič 1999: 580)

Clasificaciones del verso libre

Queda claro que la definición y la clasificación del verso libre no es nada fácil y los teóricos frecuentemente no están de acuerdo en cuanto a sus conclusiones. Isabel Paraíso, por ejemplo, enumera nueve clases de verso libre: 1) verso libre de cláusulas, 2) verso libre fluctuante de base tradicional, 3) verso libre de imágenes yuxtapuestas, 4) verso libre métrico, 5) verso libre procedente de la silva, 6) verso libre retórico, 7) verso libre retórico mayor, 8) verso libre retórico menor, 9) verso libre rimado. (en Bělič 1999: 573)

Domínguez Caparrós acepta la tipología de Navarro Tomás, quien distingue entre el verso semilibre, en el que las medidas de los versos difieren, pero se basan en esquemas acentuales tradicionales, aunque a veces aparece alguno de ritmo acentual anormal; dentro de esta clase se distingue el verso semilibre menor (la medida fluctúa entre 4 y 7 sílabas), medio (entre 7 y 9 sílabas) y mayor (de 9 a 14). El verso semilibre frecuentemente tiene rima. Por otro lado, el verso libre (verdadero) carece de rima y sus líneas no se ajustan a esquemas acentuales tradicionales. (Domínguez Caparrós 1993: 177-178)

Sin embargo, Bělič 1999 se opone a Navarro Tomás, citando como ejemplo este poema de Rafael Alberti:

> Vino el que yo quería,
> el que yo llamaba.
> No aquel que barre cielos sin defensas,
> luceros sin cabañas,
> lunas sin patria,
> nieves,
> Nieves de esas caídas de una mano,
> un nombre,
> un sueño,
> una frente.

(Rafael Alberti; citado por Bělič 1999: 584)

Según Navarro Tomás se trataría de la versificación semilibre, ya que las variantes rítmicas corresponden a las tradicionales (por ejemplo, el verso *No aquel que barre cielos sin defensas* es un perfecto endecasílabo *a maiori* heroico), pero el hecho de que aparezcan distintas medidas en una serie –aunque, tomadas por separado, de ritmos tradicionales–, convierte los versos en irregulares, según Bělič (1999: 584).

Para concluir, dejemos pues aparte las clasificaciones y veamos más ejemplos de verso libre. Los modernistas y sus seguidores frecuentemente basan sus versículos (versos libres) en la yuxtaposición, en una línea de varias medidas bien delimitables:

No hay poder sino en Dios, en Dios sólo perdura la delicia;
El mar fuerte es su brazo, la luz alegre su sonrisa.
Dejad que el ambicioso con sus torres alzadas oscurezca la tierra;
Pasto serán del huracán, con polvo y sombra confundiéndolas.

(Luis Cernuda)

Entre estos versos larguísimos podemos identificar unidades menores de las que constan las líneas:

No hay poder sino en Dios, | en Dios sólo perdura la delicia;	(6+1)+11
El mar fuerte es su brazo, | la luz alegre su sonrisa.	7+9
Dejad que el ambicioso | con sus torres alzadas | oscurezca la tierra;	7+7+7
Pasto serán del huracán, | con polvo y sombra confundiéndolas.	(8+1)+(10-1)

(Luis Cernuda)

A veces, los poetas suprimen la puntuación y las mayúsculas. De esta manera los versos «se sienten más intensamente como unidades semánticas que los versos donde no hay tal supresión.»

Bělič (1999: 555)

Animales de sol animales de hierro animales de asco
los verdugos van a morir los revólveres van a morir
la noche va a caer con todos sus cuervos sobre las cabezas de los avaros
y la luna
se asomará a cada ventana
como una madre noble furiosa
a ver quién duerme a ver
quién roba o asesina
a ver si los niños están bien cubiertos
a ver si los fantasmas y las serpientes aún danzan en el jardín…

(Fayad Jamís; citado por Bělič 1999: 554)

En algunos tipos de verso libre lo importante es también su aspecto gráfico:

A través del vocablo segregaba tal odio
Que una gotita nada más hería
Con vigor destructor: ¡oh cianuro!
Era,
no os asustéis,
pa
la
bre
ría.

(Jorge Guillén)

Diccionario

acento – Energía articulatoria de la sílaba. Dentro del campo de la prosodia, el acento (léxico) es un rasgo suprasegmental. En el español es un rasgo fonológico; en el checo, no.

aféresis – Licencia que consiste en la supresión de algún sonido, generalmente vocálico, al principio de la palabra.

alejandrino – Verso de 14 sílabas, dividido en dos hemistiquios de 7 sílabas. La cesura en su interior impide la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos.

aliteración – Recurso eufónico que consiste en la repetición de sonidos acústicamente semejantes.

anapesto – Pie de tres tiempos; en el silabotonismo consiste en la sucesión de sílabas átona, átona, tónica; en la versificación cuantitativa: breve, breve, larga.

anfíbraco – Pie de tres tiempos; en el silabotonismo consiste en la sucesión de sílabas átona, tónica, átona; en la versificación cuantitativa: breve, larga, breve.

apócope – Licencia que consiste en la supresión de un sonido, generalmente vocálico, al final de la palabra.

arte mayor – Verso de arte mayor. Verso de más de ocho sílabas.

arte menor – Verso de arte menor. Verso de ocho sílabas o menor.

asonancia – Rima asonante.

átona – Sílaba átona. Sílaba sin acento.

bisílabo – Verso de dos sílabas.

cacofonía – Fenómeno opuesto a la eufonía. Malsonante, de tono despectivo o decadente.

cantidad – Duración de la sílaba. Dentro del campo de la prosodia es un rasgo suprasegmental. En el checo es un rasgo fonológico; en el español, no.

canto – Emisión controlada de sonidos. El verso cantable se realiza plenamente solo en relación con la música.

cesura – Pausa métrica entre los hemistiquios de un verso compuesto (alejandrino, por ejemplo) que impide la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, llanos y esdrújulos. Domínguez Caparrós (1993) denomina con este término la pausa en el interior de un verso no compuesto.

copla – Forma estrófica de cuatro versos de arte menor, sobre todo octosílabos; la rima es asonante y aparece en los versos pares.

copla de pie quebrado – También llamada copla de Jorge Manrique. Su esquema es 8a8b4c 8a8b4c, la rima es consonante. Los versos de cuatro sílabas son los llamados quebrados.

crema – Signo diacrítico, también llamado diéresis; se coloca sobre la primera vocal de un posible diptongo para realizar un hiato.

cuaderna vía – Forma estrófica de cuatro versos alejandrinos con rima consonante igual en todos los versos. También se llama tetrástrofo monorrimo.

cuarteto – Forma estrófica de cuatro versos de arte mayor. La rima es consonante.

dáctilo – Pie de tres tiempos; en el silabotonismo consiste en la sucesión de sílabas tónica, átona, átona; en la versificación cuantitativa: larga, breve, breve.

decasílabo – Verso de diez sílabas.

décima – Forma estrófica de diez versos octosílabos; la rima es consonante y su esquema es abbaaccddc.

dodecasílabo – Verso de doce sílabas.

dialefa – Licencia que consiste en que la última vocal de una palabra y la primera vocal de la siguiente palabra (que normalmente se unirían en sinalefa) se dividen en dos sílabas métricas.

diástole – Licencia consistente en desplazar el acento de una sílaba a la siguiente.

diéresis – Licencia que consiste en deshacer un diptongo en el interior de una palabra pronunciando sus vocales como hiato.

diptongo – Una sílaba que contiene dos vocales.

ejemplo de ejecución – Uno de los cuatro conceptos de Roman Jakobson (modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución). El ejemplo de ejecución es una interpretación concreta de un verso por el lector o recitador.

ejemplo de verso – Uno de los cuatro conceptos de Roman Jakobson (modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución). El ejemplo de verso es una realización rítmica concreta de un esquema métrico.

encabalgado – Verso encabalgado. El verso en que termina el sentido de una frase interrumpida por pausa versal en el verso encabalgante (anterior).

encabalgamiento – Desajuste entre la pausa sintáctica y la versal. Se produce cuando la pausa versal aparece entre palabras entre las cuales la prosodia no admite una pausa (sirrema).

encabalgamiento abrupto – Se da cuando la frase empezada en el verso encabalgante termina en el interior del verso encabalgado (no llega hasta su final).

encabalgamiento estrófico – El encabalgamiento que se produce entre estrofas.

encabalgamiento léxico – El encabalgamiento que se produce en el interior de una palabra.

encabalgamiento medial – El encabalgamiento que se produce entre los hemistiquios de un verso compuesto (por ejemplo, alejandrino).

encabalgamiento oracional – Se produce cuando la pausa versal se da después del antecedente en una oración adjetiva especificativa.

encabalgamiento sirremático – Se produce cuando la pausa versal aparece entre palabras entre las cuales no puede haber pausa (sirrema).

encabalgamiento suave – Se da cuando la frase empezada en el verso encabalgante llega hasta el final del verso encabalgado.

encabalgamiento versal – El encabalgamiento que se da en el final del verso. Se opone al encabalgamiento medial.

encabalgante – Verso encabalgante. El verso en cuyo final se inicia el encabalgamiento (se interrumpe el sentido de una frase por pausa versal).

endecasílabo – Verso de once sílabas.

endecasílabo a maiori – Verso de once sílabas con acentos en las sílabas sexta y décima.

endecasílabo a minori – Verso de once sílabas con acentos en las sílabas cuarta, octava y décima.

endecasílabo dactílico – Verso de once sílabas construido a partir del pie dactílico; el acento se sitúa, pues, en las sílabas primera (no siempre), cuarta, séptima y décima. Denominación alternativa: endecasílabo de gaita gallega.

endecasílabo galaico antiguo – Verso de once sílabas con acentos en las sílabas quinta y décima.

eneasílabo – Verso de nueve sílabas.

entonación – Variación de la altura tonal o musical de la voz. Uno de los elementos fundamentales del verso.

epéntesis – Adición de una sílaba en el interior de la palabra.

equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos – Una convención métrica española que consiste en la igualdad de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en el cómputo silábico.

escansión – Declamación estilizada de manera que el verso se divide en sus elementos (por ejemplo, sílabas tónicas y átonas) y esta división se destaca en voz alta.

espera frustrada / expectativa frustrada – Se relaciona con el concepto del impulso métrico: este surge con la repetición de alguna organización rítmica. Cuando no aparece la organización rítmica esperada, surge el momento de la expectativa frustrada.

estribillo – Un grupo de versos que se repite después de cada estrofa o después de varias estrofas. El estribillo se da en los llamados poemas poliestróficos enlazados.

estrofa – Una estructura constituida de dos o más versos. Normalmente es convencional, es decir, el número de versos, el número de sílabas de cada verso, la disposición y el tipo de rima, etc., se someten a cierta norma.

eufonía – Fenómeno opuesto a la cacofonía. Sonoridad de las palabras que los hablantes consideran como agradable.

forma estrófica – Una forma en que se repite algún tipo de estrofa, constituyendo una serie; por ejemplo, las redondillas, las décimas, las octavas reales, etc., son formas estróficas.

forma fija – Una forma cuya estructuración resulta fijada convencionalmente. Es, por ejemplo, el soneto.

forma no estrófica – Una forma en que los versos no se agrupan en estrofas, sino que van en tiradas. El romance, por ejemplo, es una forma no estrófica.

glosa – Un tipo de poema. Se inicia con varios versos (cabeza), correspondiendo a cada uno de ellos una estrofa entera, en que se desarrolla la idea trazada en el verso correspondiente de la cabeza.

hemistiquio – Una mitad del verso compuesto (alejandrino, por ejemplo); entre los hemistiquios se encuentra la cesura.

heptadecasílabo – Verso de diecisiete sílabas.

heptasílabo – Verso de siete sílabas.

heterometría – El poema es heterométrico cuando sus versos no tienen todos el mismo número de sílabas.

hexadecasílabo – Verso de dieciséis sílabas.

hexámetro – En el sentido más amplio, verso de seis pies. En un sentido más estrecho se denomina así el tipo de verso clásico que consta de seis dáctilos o espondeos.

hexasílabo – Verso de seis sílabas.

hiato – Fenómeno opuesto al diptongo: se produce cuando dos vocales contiguas corresponden a dos sílabas distintas.

impulso métrico – Después de un verso con cierta organización rítmica el lector u oyente espera una organización rítmica análoga también en el siguiente verso. Si no aparece, ocurre el momento de la expectativa frustrada.

isometría – El poema es isométrico cuando sus versos tienen todos el mismo número de sílabas.

licencia métrica – Una modificación artificial que el poeta se permite para ajustar el verso al metro (número de sílabas, acentuación). Son, por ejemplo, la diéresis, sinéresis, dialefa, a veces la sinalefa; también pueden ser modificaciones de la forma de la palabra (prótesis, paragoge, apócope, aféresis...) o licencias de acento (sístole, diástole…)

lira – Forma estrófica. Consta de tres versos heptasílabos y dos endecasílabos, la rima es consonante. El esquema es 7a 11B 7a 7b 11B.

métrica – Disciplina que estudia el verso. Para los versólogos estructuralistas, la métrica es una rama de la Teoría del Verso (o Versología) que se ocupa del metro (concepto opuesto al ritmo).

metro – Un esquema abstracto (de cierto número de sílabas, distribución de acentos). Se opone al concepto del ritmo, que es la solución concreta elegida por el poeta. La tensión entre el metro y ritmo es característica del verso. Las configuraciones métricas dependen del sistema de versificación.

modelo de ejecución – Uno de los cuatro conceptos de Roman Jakobson (modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución). Es la idea que tiene el lector o recitador sobre cómo interpretar el verso. Del modelo de ejecución depende el ejemplo de ejecución (los dos conceptos se dan en el nivel de la recepción).

modelo de verso – Uno de los cuatro conceptos de Roman Jakobson (modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución, ejemplo de ejecución). El modelo de verso es una norma métrica, un esquema.

octava real – Forma estrófica. Consta de ocho versos endecasílabos. La rima es consonante y su distribución es ABABABCC.

octosílabo – Verso de ocho sílabas.

oxítona – Palabra oxítona (aguda) / verso oxítono (agudo). La palabra oxítona lleva acento en la última sílaba. El verso oxítono se acentúa en la última sílaba (es decir, la última palabra de este verso es oxítona), pero debido a la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos se le cuenta una sílaba más.

paragoge – Adición de una sílaba al final de la palabra.

pareado – Forma estrófica que consta de dos versos que riman entre sí.

paroxítona – Palabra paroxítona (llana) / verso paroxítono (llano). La palabra paroxítona lleva acento en la penúltima sílaba. El verso paroxítono se acentúa en la penúltima sílaba (es decir, la última palabra de este verso es paroxítona).

pausa – Descanso. En el verso se somete a la organización rítmica.

pausa estrófica – Pausa al final de una estrofa.

pausa media – Pausa entre partes simétricas de una estrofa.

pausa sintáctica – Pausa impuesta por la sintaxis, no por el metro. Puede coincidir o no con la pausa versal (si no coincide, ocurre el encabalgamiento).

pausa versal – Pausa al final del verso.

pentadecasílabo – Verso de quince sílabas.

pentámetro – Verso de cinco pies.

pentasílabo – Verso de cinco sílabas.

pie métrico – También se denomina cláusula. Un grupo de dos (troqueo, yambo) o tres (dáctilo, anfíbraco, anapesto) sílabas y un acento en una de ellas.

poema – Una composición poética. Normalmente se compone en verso, bien regular, bien libre, pero también hay poemas en prosa.

poema estrófico – Poema que se divide en estrofas. Término opuesto: poema no estrófico.

poema heteroestrófico – Poema en que varían las formas estróficas. Término opuesto: poema isoestrófico.

poema isoestrófico – Poema en que aparece un solo tipo de estrofa. Término opuesto: poema heteroestrófico.

poema monoestrófico – Poema de extensión de una sola estrofa. Término opuesto: poema poliestrófico.

poema no estrófico – Poema que no es divisible en estrofas (por ejemplo, el romance). Término opuesto: poema estrófico.

poema poliestrófico – Poema que consta de más de una estrofa. Término opuesto: poema monoestrófico.

poema poliestrófico enlazado – Poema que consta de más de una estrofa, apareciendo un estribillo entre las estrofas. Término opuesto: poema poliestrófico suelto.

poema poliestrófico suelto – Poema que consta de más de una estrofa y entre las estrofas no aparece estribillo. Término opuesto: poema poliestrófico enlazado.

polimetría – Cambio del metro en una composición. Por ejemplo, las obras teatrales de Lope de Vega son polimétricas, porque alternan en ellas los metros octosílabos, endecasílabos, heptasílabos, etc. Al mismo tiempo son heteroestróficas, porque alternan las formas.

proparoxítona – Palabra proparoxítona (esdrújula) / verso proparoxítono (esdrújulo). La palabra proparoxítona lleva acento en la antepenúltima sílaba. El verso proparoxítono se acentúa en la antepenúltima sílaba (es decir, la última palabra de este verso es proparoxítona), pero debido a la equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos se le cuenta una sílaba menos.

prosa – Concepto opuesto al verso; mientras que este se somete a la segmentación rítmica, la prosa se somete a la segmentación lógico-sintáctica. Es una ordenación libre, natural, de la cadena fónica.

prosodia – Disciplina que se ocupa de las unidades que en el verso están sujetas a una mayor organización que en la prosa (acento, cantidad, etc.) Es una rama de la Teoría del Verso.

prótesis – Adición de una sílaba al principio de la palabra.

quebrado – El verso quebrado es una variante corta de un determinado metro: por ejemplo, el quebrado del octosílabo suele ser el tetrasílabo (véase Copla de pie quebrado).

quintilla – Forma estrófica que consta de cinco versos octosílabos. Sus dos rimas consonantes se distribuyen según las siguientes reglas: tres versos seguidos no pueden llevar la misma rima, ningún verso puede quedar suelto y la estrofa no puede terminar en pareado.

recitación – Realización del poema en voz alta. Suele regirse por ciertas convenciones.

redondilla – Forma estrófica que consta de cuatro versos octosílabos con rima consonante de disposición abba.

rima – Manifestación eufónica del verso. Igualdad o equivalencia de sonidos a partir de la última vocal acentuada del verso.

rima abrazada – Disposición de rima. En un grupo de cuatro versos riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero (abba).

rima acategorial – Rima que relaciona palabras de diferente categoría gramatical. Término opuesto: rima categorial.

rima apagada – Combinación de palabras que se considera pobre por su alta frecuencia de uso.

rima asonante – Rima en que coinciden solo las vocales a partir de la última vocal acentuada. Término opuesto: rima consonante.

rima categorial – Rima que relaciona palabras de la misma categoría gramatical. Término opuesto: rima acategorial.

rima consonante – Rima en que coinciden tanto las vocales como las consonantes a partir de la última vocal acentuada. Término opuesto: rima consonante.

rima continua – Disposición de rima. Repetición de la misma rima en todos los versos (aaaa...).

rima cruzada – Disposición de rima. Los versos pares llevan una rima y los impares otra (abab).

rima idéntica – Rima en que se repite la misma palabra entera.

rima intensa – Rima en que coinciden no solo las vocales y consonantes a partir del último acento, sino también uno o más sonidos anteriores.

rima interna – Rima que no aparece en el final del verso, sino en su interior.

rima pareada – Disposición de rima. Se da entre dos versos seguidos (aa bb cc…).

ritmo – Término opuesto al metro. Configuración de elementos rítmicos (acento, número de sílabas, pausas, etc.) en el verso.

romance – Forma no estrófica de versos octosílabos que van en tiradas (no forman estrofas). La rima asonante aparece en los versos pares.

romancillo – Forma no estrófica. Romance compuesto en versos menores de ocho sílabas.

sílaba – Cada una de las unidades en las que se divide una palabra. La sílaba métrica no siempre coincide con la fonológica, porque en el verso obran fenómenos como equivalencia de finales agudos, llanos y esdrújulos o licencias métricas.

silva – Forma que consta de versos endecasílabos y heptasílabos (o solo endecasílabos). La rima es consonante y libre, algunos versos incluso pueden quedar sueltos.

silva arromanzada – Silva en que la rima es asonante y tiene la misma disposición que en el romance (riman los versos pares).

sinafía – Sinalefa entre la última vocal de un verso y la primera vocal del verso siguiente.

sinalefa – Fenómeno que consiste en que se reúnen en una sílaba métrica las vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas. No siempre es una licencia métrica: la sinalefa es natural en la pronunciación del español.

sinéresis – Licencia métrica que consiste en que se reúnen en una sílaba las vocales contiguas (que no forman diptongo) de una palabra.

síncopa – Licencia que consiste en la supresión de un sonido vocálico en el interior de la palabra.

sirrema – Unidad sintáctica. Grupo de palabras entre las que no puede haber pausa.

sistema de versificación – Sistema de rasgos (fónicos) de los que dispone una determinada lengua y en cuya base se forma el ritmo del verso. En una literatura pueden convivir varias versificaciones al mismo tiempo. Los sistemas de versificación presentes en las lenguas y literaturas europeas son: versificación silábica, versificación silabotónica, versificación tónica, versificación cuantitativa; algunos autores consideran también el verso libre como un sistema de versificación independiente.

sístole – Licencia que consiste en que el acento de una sílaba se desplaza a la sílaba anterior.

soleá – Forma estrófica: tres versos octosílabos, riman en asonante el primero con el tercero.

sonetillo – Forma fija. Soneto formado por versos de arte menor.

soneto – Forma fija. Poema formado por catorce versos endecasílabos (o, en general, de arte mayor). Los versos se agrupan en dos cuartetos (estrofas de cuatro versos) y dos tercetos (estrofas de tres versos). La rima es consonante y su disposición en los cuartetos normalmente es ABBA ABBA, en los tercetos varía bastante.

teoría del verso – Disciplina que estudia el verso (también se denomina Versología).

tercetillo – Forma estrófica. Terceto en versos de arte menor. La rima puede ser asonante.

terceto – Forma estrófica. Tres versos endecasílabos, la rima es consonante; las estrofas se encadenan de manera que el segundo verso del primer terceto rima con el primero y último del siguiente terceto: ABA BCB CDC…

tetrámetro – Verso de cuatro pies.

tetrasílabo – Verso de cuatro sílabas.

tirada – Serie de un número indefinido de versos. Las formas no estróficas van en tiradas (por ejemplo, el romance).

tónica – Sílaba tónica. Sílaba con acento.

tridecasílabo – Verso de trece sílabas.

trímetro – Verso de tres pies.

trisílabo – Verso de tres sílabas.

triptongo – Una sílaba que contiene tres vocales.

troqueo – Pie de dos tiempos; en el silabotonismo consiste en la sucesión de sílabas tónica, átona; en la versificación cuantitativa: larga, breve.

variante femenina – O verso femenino. Se refiere al verso perteneciente a la versificación silabotónica cuyo último pie resulta completo. Por ejemplo, el tetrámetro trocaico femenino consta de cuatro pies trocaicos completos, es decir, ocho sílabas.

variante masculina – O verso masculino. Se refiere al verso perteneciente a la versificación silabotónica cuyo último pie resulta incompleto. Por ejemplo, el tetrámetro trocaico masculino consta de cuatro pies trocaicos, pero el último tiene una sílaba menos, así que este verso tiene siete sílabas en vez de ocho.

versículo – Verso libre o verso de la Biblia.

versificación cuantitativa – Sistema de versificación que se basa en la cantidad de la sílaba (oposición larga/breve). Aparece por ejemplo en el verso clásico griego y latino.

versificación de cláusulas – Denominación que la métrica española da al verso que se basa en la sucesión de cláusulas (o pies). Dentro del campo de la Versología hablamos de la versificación silabotónica.

versificación paralelística – Sistema de versificación basado en rasgos semánticos, no fónicos. Aparece en el verso de la Biblia: los versículos se dividen en dos partes entre las cuales hay una relación sinonímica o antitética.

versificación silábica – Sistema de versificación que se basa en el número de sílabas del verso. Aparece por ejemplo en el verso francés, español o polaco.

versificación silabotónica – Sistema de versificación que se basa tanto en el número de sílabas como en la acentuación de la sílaba (oposición tónica/átona). Aparece por ejemplo en el verso inglés, alemán, checo, ruso, pero también en el español (versificación de cláusulas, versos de arte mayor, etc.)

versificación tónica – Sistema de versificación que se basa en la acentuación de la sílaba (oposición tónica/átona). Aparece por ejemplo en las antiguas lenguas germánicas.

verso – Unidad básica del texto versificado. El verso está delimitado por pausa versal. Se basa en la segmentación rítmica y en la repetición de elementos rítmicos, mientras que la prosa se somete a la segmentación lógico-sintáctica.

verso blanco – Verso sin rima (suelto), normalmente endecasílabo.

verso libre – Verso irregular que se desvía de las normas de una determinada versificación. Por ejemplo, en las literaturas en que predomina la versificación silábica, el verso libre se desvía de

manera que no mantiene el número de sílabas regular. Normalmente carece de rima. Algunos autores consideran la versificación libre como uno de los sistemas de versificación.

verso suelto – Verso sin rima.

versología – Disciplina que estudia el verso (también se denomina Teoría del Verso).

yambo – Pie de dos tiempos; en el silabotonismo consiste en la sucesión de sílabas átona, tónica; en la versificación cuantitativa: breve, larga.

zéjel – Forma fija, compuesta normalmente en versos octosílabos. Consta de un estribillo de uno o dos versos; una estrofa dividida en dos partes: cuerpo (o mudanza) de tres versos con la rima continua y un verso de vuelta que rima con el estribillo.

Bibliografía

- Bělič, Oldřich (1999), *Verso español y verso europeo,* Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Domínguez Caparrós, José (1993), *Métrica española,* Madrid, Síntesis.
- Domínguez Caparrós, José (1999), *Estudios de métrica,* Madrid, UNED
- Hrabák, Josef (1978), *Úvod do teorie verše,* Praga, SPN.
- Ibrahim, Robert – Plecháč, Petr – Říha, Jakub (2013), *Úvod do teorie verše,* Praga, Akropolis.
- López Estrada, Francisco (1974), *Métrica española del siglo XX,* Madrid, Gredos.
- Navarro Tomás, Tomás (1991), *Métrica española,* Barcelona, Labor.
- Paraíso, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico,* Madrid, Arco Libros.
- Quilis, Antonio (1978), *Métrica española,* Madrid, Alcalá.
- Spang, Kurt (1983), *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico,* Murcia, Universidad de Murcia.
- Volek, Emil (2006), «Hry typologie a studium verše: český a španělský verš v zápasu o charakter a tvar sylabotónismu», *Česká literatura,* 2-3/54, Praga, ÚČL AV ČR.